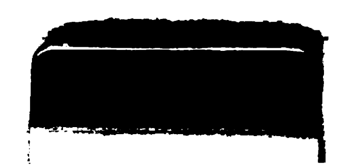

E. DORSCH, M. D.
Monroe, Mich.



HERCULANUM

ET

POMPÉI.

TOME II.

Typographie de Firmin Didot frères, rue Jacob, n° 56.

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS
LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO,
ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES;

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS,

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

M. ROUX AINÉ,

Et accompagné d'un Texte explicatif par MM. L. BARRÉ et J. BORIES.

PEINTURES, DEUXIÈME SÉRIE.

COMPOSITIONS DE PLUSIEURS FIGURES.

PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
RUE JACOB, N° 56.

M DCCC XXXIX



H Roux aine. A d H V i P.

1 P.

HERCULE ET TÉLÈPHE
Herkules und Telephus.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

2e Série.

COMPOSITION DE PLUSIEURS FIGURES.

PLANCHE 1.

Augé, fille d'Alée, roi d'Arcadie, était devenue enceinte d'Hercule. Lorsque Alée s'aperçut de l'état de la jeune princesse, il chargea Nauplius, son confident, d'aller ensevelir sous les flots de la mer le déshonneur de sa fille. Pendant le trajet la jeune princesse, ayant ressenti les douleurs de l'enfantement, trouva un prétexte pour se soustraire un instant à la vigilance de son conducteur, et dans un bois, près le mont Parthénien, elle mit au monde un enfant mâle qu'elle cacha dans des buissons, et qu'elle abandonna après avoir invoqué pour lui, avec la ferveur d'une mère qui prie pour son premier-né, toutes les faveurs de la fortune. La déesse écouta les vœux de la pauvre mère et envoya une biche qui allaita le petit enfant jusqu'à ce qu'il fût recueilli avec sa nourrice par des bergers du roi Coritus, qui l'appor-

tèrent à leur maître, à la cour duquel il fut élevé. On donna à l'enfant le nom de sa nourrice, et on l'appela Télèphe (1). Quand il fut devenu grand, il consulta l'oracle de Delphes pour avoir quelques renseignements sur sa naissance. Le dieu lui répondit qu'il devait se rendre à la cour de Teutras, roi de Mysie. Télèphe y rencontra sa mère, la princesse Augé, à qui Nauplius avait conservé la vie, et qu'il s'était contenté de vendre à des marchands de qui Teutras l'avait achetée. Il y trouva non-seulement une mère, mais encore une épouse, Argiope, fille de Teutras, et une couronne après la mort du vieux roi.

C'est à l'aide de ce fait, raconté par Diodore, Apollodore (2), Strabon (3) et Pausanias (4), que l'on a essayé de donner une explication de la peinture qui fait le sujet de cette planche.

Hercule serait très-bien caractérisé par l'arc, les flèches, la peau de lion et la massue. Ces deux derniers attributs, il est vrai, ne lui ont pas toujours été donnés dans les monuments antiques; mais cette objection se résout tout naturellement quand on sait qu'Hercule a été représenté pour la première fois avec la massue et la peau de lion dans l'Héraclée, poëme attribué à Pisandre (5). Aussi Théocrite, qui a écrit après Pisandre,

(1) De Ἐλαφὸς, *biche*. Diodore, IV, 33; Apollodore, III, 9; Hyginus, f. 99.

(2) II, 7; III, 9.

(3) XIII, p. 165.

(4) VIII, 4.

(5) Strabon, XV, p. 688; XIV, p. 665. — Pausanias, II, 47; VIII, 22.

dit-il, en parlant d'Hercule : Δέρμα τε θηρὸς ὁρῶν, χειροπληθῆ τε κορύνην (1). « *Voyant la peau d'une bête et sa main armée « d'une massue.* » Et Tertullien appelle ce héros de la Fable : *Scytalo-Sagitti-Pelliger* (2). Ainsi donc Hercule, on ne peut s'empêcher de le reconnaître à la réunion de tous ses attributs, regarde attentivement son fils Télèphe allaité par une biche ; et une jeune fille ailée, qui porte une couronne d'olivier et des épis de blé dans la main gauche, le lui montre du doigt. Cette figure est un génie : les ailes et la couronne de feuillage ne laissent aucun doute à ce sujet. Mais le peintre a-t-il voulu représenter le génie de la paix (3)? celui de la victoire (4)? ou peut-être encore Cérès? Les attributs de cette figure conviendraient également à chacune de ces divinités, mais aucune d'elles ne faciliterait l'intelligence du sujet. On ne pourrait guère y voir que la Providence divine ou la Fortune (ces deux divinités étaient souvent confondues par les philosophes) qui présente à Hercule le fils qu'elle lui a conservé. La femme qui est assise majestueusement, appuyée sur un sceptre rustique, serait-elle encore une divinité protectrice du pauvre enfant abandonné? On aimera peut-être assez y voir la déesse *Tellus,* que les Grecs appelaient κουροτρόφος, *nourrice des petits enfants* (5). La couronne de fleurs qui lui ceint le front, et le panier de fruits qu'elle a à son côté, vien-

(1) *Id.*, XXXII, 66.

(2) *De pallio*, C. 4, N. 3.

(3) Cuperus, *Apoth. Hom.*, p. 178.

(4) Plutarque, *de Virt. et fort. Rom.*; Ovid., *Trist.* II, 169.

(5) Suidas et Pausanias, I, 22.

dront fortifier cette interprétation ; le Faune ou le dieu Pan, qui se tient derrière elle, sera d'ailleurs très-approprié à la circonstance. Pan, qui n'était pas toujours cornu et barbu, et qui était souvent confondu avec le Faune des Latins (1), était appelé chez les Grecs Ματρὸς μεγάλας ὀπαδὸς, *suivant de la grande Mère* (2). Et la déesse Tellus, la grande Mère, Opis et Flore ne faisaient qu'une seule et même divinité (3). Dans cette explication il n'y aurait que la présence de l'aigle dont il serait impossible de donner une raison. Aimera-t-on mieux voir dans la femme assise Augé, mère de Télèphe, Lucine, Minerve, ou bien encore la personnification de la Mysie, où régna Télèphe, et que Pindare (4) appelle ἀμπελόεν, *fertile en vignes?* Mais aucune de ces suppositions ne présente assez de vraisemblance.

Enfin la combinaison de plusieurs textes des auteurs de l'antiquité a semblé pouvoir mettre sur la voie pour l'intelligence de cette peinture. Suivant une tradition antique répandue dans l'Italie, Hercule eut d'une vierge du Nord, ἐκ τινὸς ὑπερβορίδος κόρης, un fils appelé Latinus, et il maria sa maîtresse à Faune, roi des Aborigènes, qui passa pour le père de Latinus (5). D'un autre côté, Suidas (6) prétend que Télèphe ou Latinus, fils d'Hercule, fut cause que les Céziens, Κητέοι ou Κήτειοι, s'appelèrent

(1) Justin, XLIII, 1, 6; Ovide, *Fast.* V, 101.

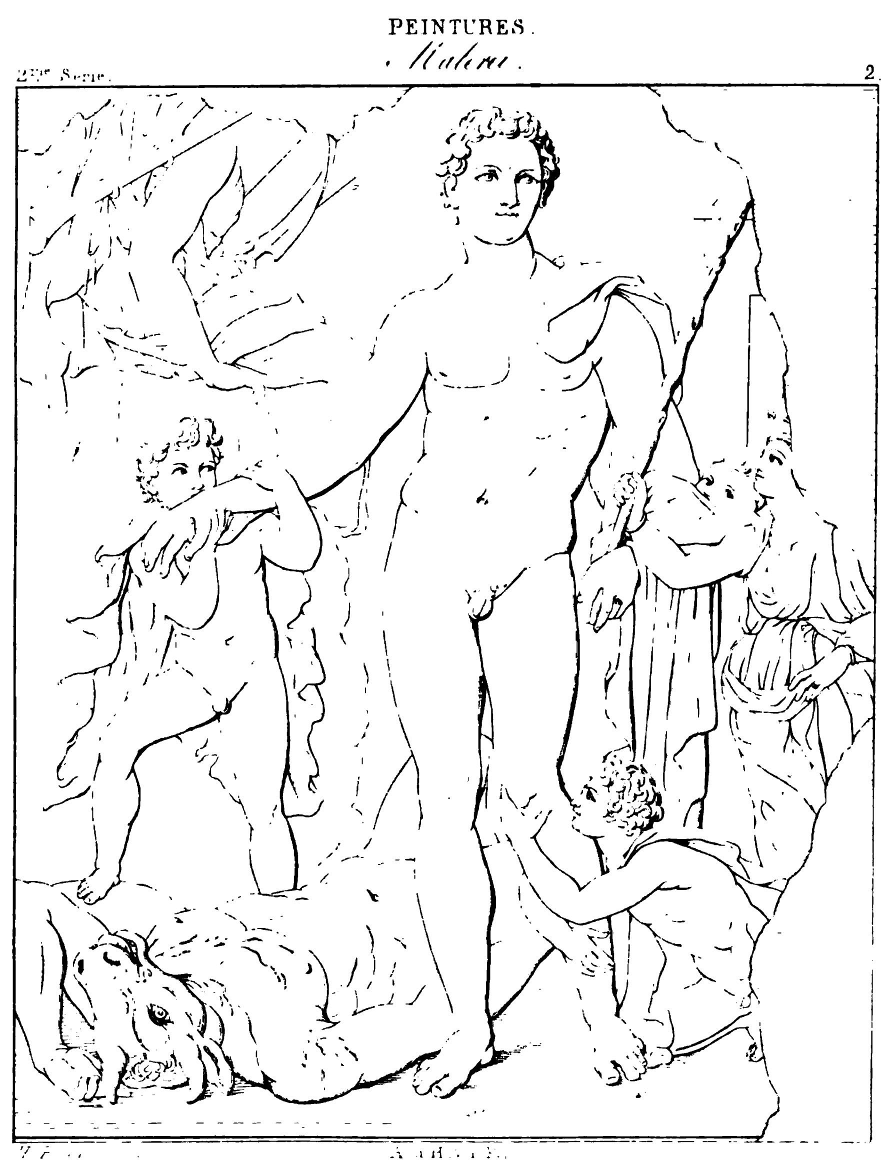
(2) Pindare; Aristote, *Rhetor.* II, 24; Wesseling, Ad Diod. III, 57; V, 36.

(3) Macrobe, *Sat.* I, 10; le Scoliaste de Perse, *Sat.* V, 175.

(4) I, VIII, 108.

(5) Denys d'Halicarnasse, I, pag. 34.

(6) In verbo Λατῖνοι.



Theseus

Latins : à ces faits l'on ajoute que la mère de Télèphe se nommait *Faula* ou *Flaura* (1). Et alors dans la femme assise on reconnaît Flore, mère de Télèphe; Faune, son mari, est derrière elle. La Paix ou la Victoire montre à Hercule le jeune Télèphe caractérisé par la biche qui lui prête sa mamelle, et le héros regarde avec complaisance la tige frêle d'où doivent sortir tant de descendants illustres qui auront la puissance du lion, et suivront par tout l'univers le vol audacieux de leurs aigles victorieuses.

Sans recourir à cette dernière version, on pourrait dire encore que le lion a été mis à côté d'Hercule comme le symbole de la force et du courage (2), et l'aigle à côté de Télèphe pour indiquer un des créateurs présumés de la grandeur romaine.

PLANCHE 2.

Ce tableau, un des plus grands de la collection du Musée royal, fut trouvé en 1739 aux premières fouilles de Résine dans une grande salle qui paraît avoir appartenu à un temple. Sa ressemblance avec celui de Télèphe pour le coloris et la correction du dessin les a fait attribuer tous deux au pinceau du même artiste.

Celui-ci a perdu aujourd'hui, il est vrai, la fraîcheur et la vivacité de ses couleurs; mais l'heureuse disposition des figures et l'entente parfaite des détails suffisent cependant pour en faire apprécier le mérite. Et quoiqu'on

(1) Varron, *de L. L.*, lib. 4.

(2) Pausanias, X, 40.

reconnaisse volontiers, avec Pline (1), que les grands maîtres de l'antiquité, à quelques exceptions près, ont dû confier leurs chefs-d'œuvre à des châssis mobiles et faciles à transporter, plutôt qu'aux enduits des murailles, où les incendies, les démolitions et les éboulements pouvaient leur causer une destruction prématurée, on peut affirmer pourtant avec assez de vraisemblance que la peinture qui fait le sujet de cette planche, et la plupart de celles qui composeront cette publication, sont les ouvrages de peintres qui, s'ils n'avaient pas atteint eux-mêmes la perfection de leur art, avaient au moins devant les yeux, copiaient ou imitaient les monuments précieux de peinture et de sculpture dont la grandeur romaine avait parsemé les lieux publics et les *villas* des riches particuliers.

Le sujet de cette peinture est saisi par tout le monde à la première vue. On y reconnaît Thésée, vainqueur du Minotaure. Il vient de délivrer Athènes, sa patrie, et le roi Égée, son père, du honteux tribut qu'ils devaient payer tous les ans (2) ou tous les neuf ans (la Fable n'est pas unanime sur ce point) (3) au monstre que renfermait le labyrinthe de Crète. Le peintre, en donnant une taille colossale à Thésée, a voulu caractériser un héros, et c'est encore dans cette intention qu'il l'a grandi en lui faisant une tête petite relativement au buste. Il a imité

(1) XXXV, 10.

(2) Apollodore, III, 14, § 9; Hygi-nus, *fab.* 41; Virgile, *Æn.* VI, 20.

(3) Diodore, IV, 61; Ovide, *Métam.* VIII, 170.

en cela le sculpteur Lysippe, qui faisait à ses statues des têtes petites, et leur donnait par là des formes grêles et déliées qui semblaient en grandir la taille (1). En le peignant entièrement nu, l'artiste s'est encore conformé à l'usage, qui exigeait que les héros fussent représentés sans vêtement et même sans chaussure (2). D'ailleurs un auteur de l'antiquité prétend que les Grecs ne voilaient rien : *Græca res est nihil velare* (3). Sa chevelure n'est pas conforme, il est vrai, à celle que lui donne Plutarque, qui le représente avec les cheveux coupés à la mode des Abantes, c'est-à-dire courts sur le front et longs sur la nuque (4); mais il est coiffé comme les enfants qui l'entourent, comme l'était Télémaque (5), et sans doute tous les anciens Grecs. Il tient encore dans sa main gauche la massue noueuse qui lui a servi à terrasser le Minotaure, cette même massue qu'il avait ravie à Périphète, et que Pausanias et Homère appellent σιδηρᾶν (6), *de fer,* sans doute parce que l'extrémité en était ferrée (7). L'anneau qui orne un des doigts de la main gauche de Thésée pourrait avoir été destiné par l'artiste à rappeler une des aventures de la vie de ce héros. Il se vantait d'être fils de Neptune; Minos, pour le railler, jeta un anneau dans la mer et lui dit que, si Neptune était son père, il pouvait aller le lui demander. Thésée se précipita

(1) Pline, XXXIV, 7; Fabretti, *Col. Traj.*, p. 54 et suiv.

(2) Philostrate, *Epist.* 22; *Im.* XVI, liv. I.

(3) Pline, XXXIV, 5.

(4) Homère, *Il.* II, 542.

(5) Homère, *Od.* IV, 150.

(6) *Il.* VII, 141.

(7) Eustathe, sur Homère, *loc. cit.*

dans les flots, et en ressortit, grâce à Amphitrite, avec l'anneau et avec une couronne qu'il offrit à Ariane, et qui fut mise depuis au nombre des constellations (1). Cette explication est assez ingénieuse; mais elle serait plus vraisemblable si la jeune fille qui touche la massue n'avait pas aussi un anneau, et si Aulu-Gelle n'avait pas soin de nous prévenir que les anciens Grecs portaient un anneau à la main gauche, au doigt qui vient après le plus petit (2). Les jeunes Athéniens dont on a conservé les noms, et qui s'appelaient, les jeunes gens : Hippophorbante, Antimaque, Mnestée, Phidoque, Demolion et Perision; les jeunes filles : Médippe, Gesione, Andromaque, Pimeduse, Europe, Metittée et Peribée (3), s'élancent du labyrinthe, et paraissent, chacun dans une attitude différente, tous avec un transport et une allégresse heureusement exprimés, témoigner leur reconnaissance à leur généreux libérateur. Le Minotaure, dont on aperçoit en raccourci les formes monstrueuses, est étendu aux pieds de son vainqueur (4).

Le lieu de la scène est l'entrée du labyrinthe; le peintre l'a choisi pour pouvoir mettre tout en vue, l'issue du combat et la délivrance des enfants athéniens. Le fameux labyrinthe de Crète était l'ouvrage de Dédale, qui l'avait construit ou par ordre de Pasiphaë, qui ne pouvait s'abandonner à sa passion honteuse que dans

(1) Hyginus, *Astron. Poet.*, II, 6; Pausanias, I, 17.

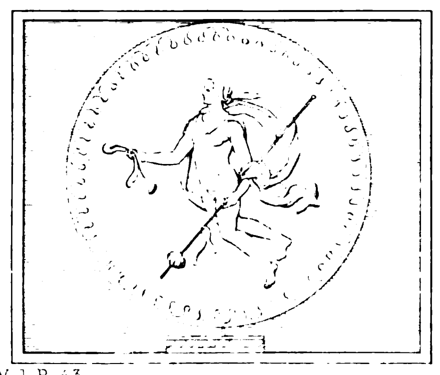
(2) Aulu-Gelle, X, 10.

(3) Servius, sur Virgile, *Æn.* VI, 20.

(4) Apollodore, III, 1; Hyginus, *fab.* 40. Paruta, *Sic Num.*, pl. 63 et 87. Spanhemius, *de Usu et Præst. numism.* p. 285.







A. G. H. V 1. P. 43.

2. Pd.

1 Pd.

L'ÉDUCATION D'ACHILLE.

Erziehung Achill's

une retraite inaccessible, ou par celui de Minos qui voulait dérober aux regards le fruit monstrueux de l'adultère de sa femme (1). Dans le haut du tableau une divinité est assise avec un carquois sur l'épaule, un arc et une flèche à la main. Thésée avait imploré pour son entreprise périlleuse l'intervention de Vénus (2). Cependant il paraît qu'après sa victoire, et pour s'acquitter envers Diane qui l'aurait plus efficacement favorisé, il lui érigea un temple à Trézène (3). On peut donc voir également dans cette figure Diane ou Vénus. Les flèches, l'arc et le carquois conviennent à toutes deux; mais il est vrai de dire que Diane a ordinairement une tunique courte qui laisse apercevoir ses jambes.

.......dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodosque sinu collecta fluentes. (4)

Au-dessus du genou, les nœuds de sa ceinture,
De ses légers habits serrent les plis mouvants,
Et ses cheveux épars flottent au gré des vents.

PLANCHE 3.

Cette peinture, trouvée avec la suivante dans les fouilles

(1) Virgile, *Æn.* VI; Philostrate, livre I, Im. XVI; Ovide, *Met.* VIII, 155.

(2) Plutarque, *vie de Thésée*; Pausanias, IX; Callimaque, *Hymn. in Del.* v. 307, 313.

(3) Pausanias, II, 31.

(4) Virgile, *Æn.* I, 317; Ovide, *Amor*, III; Él. 2.

de Résine en 1739, est une de celles qui ont le plus arrêté l'attention des connaisseurs; ils en ont admiré et ils en admirent tous les jours encore la beauté et la perfection. Elle représente le centaure Chiron enseignant à Achille l'art de jouer de la lyre ou de la cithare.

Chiron, moitié homme et moitié cheval, devait le jour à Philyre et à Saturne, qui s'était métamorphosé en cheval pour dérober à la jalousie de Rhéa, son épouse, son intrigue amoureuse avec cette jeune nymphe (1). Philyre ressentit tant de honte de cet accouchement monstrueux qu'elle désira n'y pas survivre, et qu'elle obtint de Jupiter d'être changée en tilleul (2). On a donné à Chiron une autre origine: on a prétendu qu'Ixion amoureux de Junon, eut l'audace de lui faire violence; que la reine des dieux, pour se dérober à ses embrassements, laissa une nuée revêtue de sa forme entre les bras du jeune téméraire ; et que l'accouplement d'Ixion et du nuage donna naissance au centaure Chiron (3). Quelle que soit son origine, Chiron fut le père des centaures, et il donna à la terre des exemples multipliés de justice et de sagesse. Il inventa la botanique et acquit une grande habileté dans la chirurgie. C'est même à cette science qu'il emprunta son nom. Il enseigna à Esculape les premiers éléments de la médecine, à Hercule ceux de l'astrologie, et, comme on le voit ici, à Achille ceux de la

(1) Apollonius, *Argon.* II.
(2) Hyginus, *Fab.* 138.
(3) Natalis-Comes, IV, 12 et VII, 4.

musique (1). Il paraît aussi qu'il introduisit l'usage des plantes dans la médecine, et qu'il écrivit à ce sujet pour Achille des préceptes en vers; enfin, il aurait inventé la médecine vétérinaire, ce qui lui aurait valu le nom de *Centaure;* κένταυρος, de κεντέω, *piquer,* et ταῦρος, *taureau.* Il mourut d'une blessure qu'Hercule lui fit avec une flèche empoisonnée. Selon Pline (2), sa mort devrait être attribuée à une autre cause, car il aurait guéri cette blessure en y appliquant une plante qui, depuis lors, a été appelée *Centaurée.*

L'attitude que l'artiste lui a donnée dans cette peinture est littéralement exprimée par Stace :

....Imos submissus in armos (3).

Il repose sur ses jarrets de derrière. La peau, dont il est couvert lui convient à plusieurs titres : d'abord, à cause de son goût pour la chasse, dont l'invention lui a été attribuée, et ensuite parce que le Centaure faisait partie du cortége de Bacchus (4).

Sa tête, remarquable d'ailleurs sous tous les rapports, est couronnée d'un feuillage qui appartient sans doute à une des plantes auxquelles il a donné son nom (5). Il tient de la main droite un *plectrum* d'une forme assez singulière (6), et semble apporter beaucoup d'attention à la leçon qu'il donne au jeune Achille.

(1) Hyginus, *Astron. Poet.* II, in *Centaurus ;* Apollodore, *Biblioth.* III; Philostrate, *Her.* IX.

(2) Pline, XXV, 6.

(3) *Achill.* I, 125.

(4) Buonarotti dans le *Camée* du *Triomphe de Bacchus.*

(5) Pline, liv. XXV, 4.

(6) Montfaucon, *Ant. Expl.* tom. I, P. I., pl. 59 et 60.

Thétis, fille de Nérée, était si belle que Jupiter, Neptune et Apollon se disputaient sa main; Prométhée prédit que le fils qui naîtrait d'elle serait plus illustre et plus puissant que son père. Cette prédiction découragea les divins prétendants qui laissèrent le champ libre aux mortels. Alors Pélée, plus amoureux et moins jaloux de sa gloire que les habitants de l'Olympe, demanda et obtint la main de la fille de Nérée (1). De cette union naquit Achille. Thétis, craignant pour les jours de son fils, dont elle prévoyait sans doute la destinée guerrière, voulut le rendre invulnérable en le plongeant dans les eaux du Styx. Mais comme, pour faire subir à son jeune fils cette immersion préservatrice, elle l'avait tenu par le talon, cette partie de son corps resta exposée à l'atteinte des blessures (2). Les étymologistes ont exercé leur imagination pour donner une raison du nom d'*Achille:* les uns ont voulu que le héros grec ait été ainsi nommé de ἄχειλος *sans lèvres,* les autres de ἄχυλος *sans chyle.* Son nom ferait allusion alors à ce fait bien connu, que le héros grec ne fut pas allaité. Tout ce qui a rapport à ce sujet se trouve d'ailleurs recueilli avec soin par Bayle, dans ses deux articles *Achille.* L'éducation du jeune héros paraît avoir été confiée au centaure Chiron; cependant Homère (3) accorde à Phénix l'honneur d'avoir élevé Achille, et ne réserve à Chiron que celui de lui avoir

(1) Apollodore, *Bibl.* III; Hyginus, *Fab.* 54.

(2) Fulgence, *Mythol.* III, 7; Servius, sur Virgile, VI, 57.

(3) *Il.* IX.

enseigné le nom et l'usage des plantes. Ce qui est bien certain, c'est que, d'après Homère lui-même, Achille était musicien. Quand il se tenait renfermé dans sa tente, il conjurait l'ennui par les accords de sa lyre (1), dont il se servait peut-être aussi pour accompagner ses improvisations poétiques (2). Son intervention dans la guerre de Troie et sa mort étant des conditions nécessaires à la victoire des Grecs et à leur entrée dans les murs d'Ilion, Thétis, qui connaissait l'arrêt du destin, voulut le soustraire à la fatalité en le cachant chez Lycomède, roi de Sciros, où des habits de femme devaient le mettre à l'abri des recherches de l'adroit Ulysse. Mais la ruse du mari de Pénélope triompha de la supercherie d'une mère, qui ne put dérober son fils à la gloire qui l'attendait sous les murs de Troie, et à la mort que lui donna Pâris, dont Apollon dirigea le bras.

L'artiste lui a donné dans cette peinture les formes gracieuses de l'adolescence, et l'on aura à décider s'il a rendu l'idée d'Homère, qui appelle Achille le plus beau des Grecs; ou bien encore celle du Scoliaste (3), qui le nomme le plus beau de tous les héros. Ses pieds, contrairement à l'avis de Philostrate (4), qui prétend que les héros étaient toujours représentés nu-pieds, sont chaussés de sandales. Achille, πόδας ὠκὺς, *aux pieds légers*, Achille, qui, suivant la tradition de la Fable, avait été nourri de moelle de lion et de cerf, sans doute parce

(1) Homère, *Il.* IX, v. 186 et suiv.
(2) Philostrate, *Her.* c. 19.
(3) *Il.* 673.
(4) Epist. XXII.

qu'il était impétueux comme le premier et agile comme le second (1), devait, plus que tout autre héros, avoir les pieds nus.

Il semble toucher avec les doigts de sa main gauche les cordes de la lyre ou de la cithare. Ici s'élève une question qui consiste à savoir si ces deux mots ont été employés indistinctement dans l'antiquité pour désigner le même instrument, ou si chacun d'eux a une signification particulière. La plupart des auteurs anciens (2) ne semblent faire aucune distinction entre ces deux mots. Ainsi, par exemple, ils attribuent à Apollon tantôt l'invention de la lyre et tantôt celle de la cithare. D'autres, au contraire (3), distinguent et prétendent qu'il était de tradition chez les Grecs que Mercure a inventé la lyre et Apollon la cithare. Les auteurs ne sont pas plus d'accord sur le nombre des cordes de cet instrument. Mercure (4), quand il l'inventa, l'arma de trois cordes pour obtenir trois tons qui pussent correspondre aux saisons de l'année; un ton aigu, qui se rapportait à l'été; un ton grave, qui indiquait l'hiver, et un ton intermédiaire, qui rappelait les saisons tempérées. Les nombres quatre et cinq ont eu aussi leurs partisans (5); cependant, on s'est généralement accordé (6) à donner sept cordes à la lyre,

(1) S. Grégoire de Nazianze, *Orat.* XX.

(2) Macrobe, *Sat.* I, 19; Fulgence, *Myth.* I, 14.

(3) Pausanias, V, 14; Plutarque, *de Mus.* p. 1131.

(4) Diodore, I, 16.

(5) Macrobe, *Sat.* I, 19; Nicomaque dans Boëce, *de Mus.* V.

(6) Homère, *Hymn. à Merc.*; Virgile, *Æn.*, VI, 645; Horace, III, *Ode* XI.

et cela en l'honneur des sept Pléiades, dont Maïa, mère de Mercure, faisait partie. Ceux qui lui en ont donné neuf, l'ont fait en l'honneur des neuf Muses. Timothée en éleva le nombre jusqu'à onze (1). La lyre que l'on voit dans notre peinture a aussi onze cordes. Elle ressemble par sa forme à la plupart de celles qui ont été conservées dans les monuments antiques, ou dont les auteurs ont donné des descriptions (2). Il y en avait pourtant de triangulaires, et dans la lettre *de Generib. Music.*, attribuée à saint Jérôme, la lyre est désignée par un Δ qui renferme vingt-quatre cordes (3). Les anciens employaient les deux mains pour toucher les cordes de la lyre; la droite tenait le plectrum et produisait un son que l'on appelait *intus canere, chanter en dedans;* la gauche n'avait recours qu'aux doigts, et le son obtenu de cette manière s'appelait au contraire *foris canere, chanter en dehors*. Cicéron parle d'un Aspendius, célèbre joueur de lyre, qui obtenait avec la main gauche ces deux résultats distincts, et il paraîtrait que les Romains donnaient aux voleurs adroits et qui savaient cacher leur jeu, le nom d'*Aspendii citharistæ* (4).

L'architecture qui forme le fond du tableau, et dont l'exécution ne répond pas à celle des figures, se retrouve encore dans la planche suivante. Cette circonstance ne

(1) Pausanias, III, 1.

(2) Philostrate, *Im.* X, liv. 1; la Chausse, *Thes. Her. Ant.*, t. II, sect. IV; P. IV et V.

(3) Spon, *Miscell. Her. Ant.* p. 23.

(4) Boulenger, *de Theat.* II, 39; Cicéron *in Verr.* I, 20; Asconius *in Verr.* I, 20.

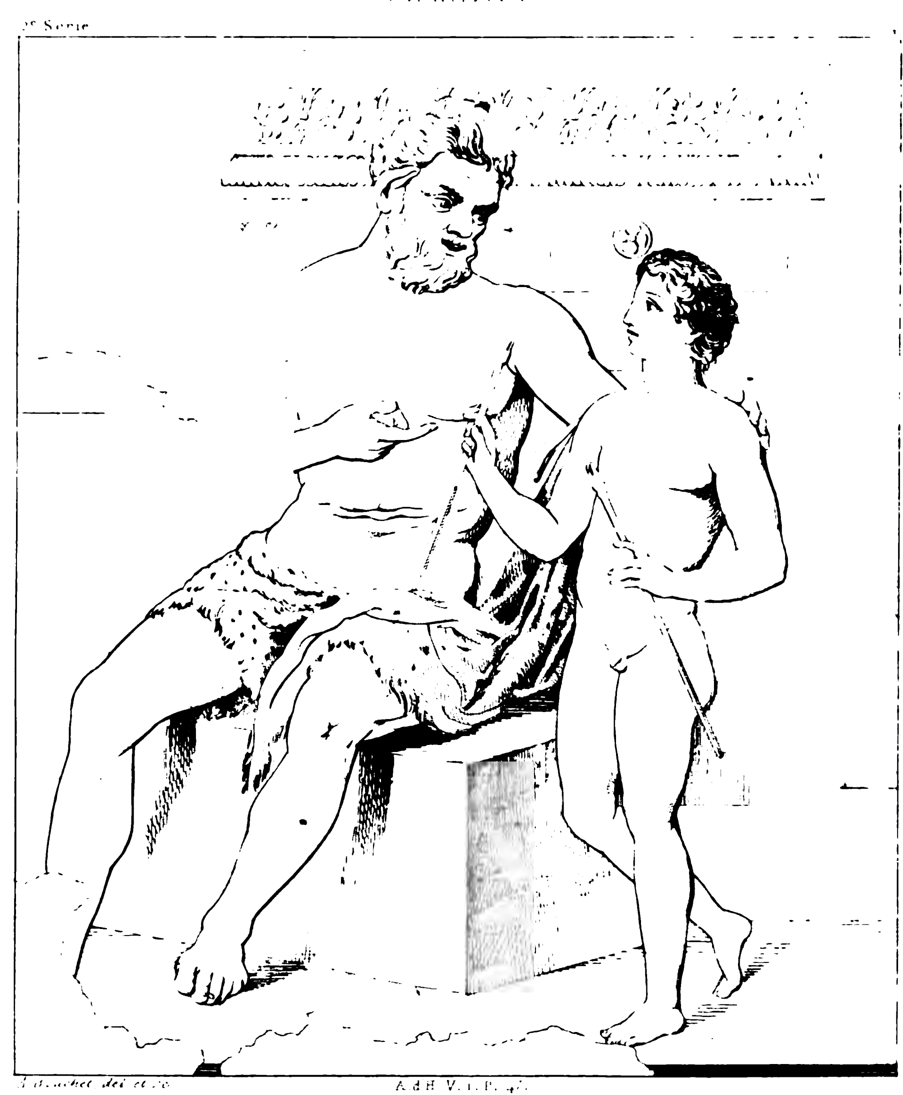
permet pas de douter que ces deux peintures, dont les dimensions sont les mêmes, et qui d'ailleurs ont été trouvées dans le même lieu, n'aient entre elles un rapport quelconque; mais il n'est pas aussi facile de décider si le fond, qui leur est commun, a un rapport avec les sujets. Il existait dans les *Septa* (l'enclos du Champ de Mars) (1) deux beaux groupes, l'un d'Achille et de Chiron, l'autre de Pan et d'Olympe, que les Romains devaient au ciseau d'un sculpteur de la Grèce. On a pensé que nos deux peintures pouvaient très-bien être des copies de ces groupes: la finesse du goût et le mérite de l'exécution donnent assez de poids à cette hypothèse. De plus le *Musée de Florence* contient une pierre précieuse où l'on voit un groupe parfaitement semblable à celui-ci. Et il est permis de croire que notre peinture et la pierre précieuse ont été faites toutes deux d'après le groupe grec, mais seulement de deux points de vue différents. Le peintre qui, par un scrupule de modestie, voulait indiquer la source où il avait puisé le sujet de ses deux tableaux, aura donné pour fond à cette peinture et à celle de la planche suivante, l'architecture elle-même des Septa. Cette interprétation n'est pas dénuée de vraisemblance; cependant, on peut dire encore de l'ornement qui forme le fond de ces deux tableaux, comme de toutes les décorations d'architecture et de toutes les arabesques peintes sur les murailles des édifices découverts dans les fouilles, qu'il

(1) Pline, XXXVI, 5.

PEINTURES

Malerei.

2e Serie



A. d. H. V. 1. P. 47.

Marsyas und Olymp.

n'avait d'autre motif que le caprice de l'artiste, d'autre but que de recevoir et d'encadrer des groupes ou des figures isolées, et d'autre rapport avec le sujet que celui de la symétrie et de l'ajustement.

Les deux médaillons qui sont au-dessous du tableau n'ont pas été trouvés avec lui, et n'ont, par conséquent, rien de commun avec Achille ni avec le Centaure. Ils représentent deux bacchants : le premier tient d'une main une torche (1), et de l'autre un instrument qui lui sert peut-être à en attiser la flamme. Le second porte un ruban ou une bandelette destiné à exprimer l'allégresse, et un thyrse, véritable attribut de Bacchus et de son cortége (2).

PLANCHE 4.

Parmi les belles peintures de Polignotte que l'on voyait à Delphes, il s'en trouvait une qui représentait le satyre Marsyas, assis sur une pierre, et enseignant au jeune Olympe l'art de jouer de la flûte (3). Notre tableau exprime le même sujet : il est d'un travail exquis et ne le cède en rien au précédent.

Marsyas était fils d'Éagre (4) ou d'Iagnide (5) : on connaît son habileté à jouer de la flûte et le supplice horrible qui lui fut infligé par Apollon en punition de son orgueil.

(1) Buonarotti, *Triomphe de Bacchus*, p. 471.

(2) Buonarotti, *loc. cit.* p. 435.

(3) Ἐστὶν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας, καὶ Ὄλυμπος παρ' αὐτὸν παιδός ἐστιν ὡραίου, καὶ αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων. Pausanias, X, 30

(4) Hyginus, *Fab.* 165.

(5) Plutarque, *de Music*, p. 1133.

Il avait pour élève et pour *ami* (*amasius*) Olympe, jeune Mysien, fils de Méon, qui vécut avant la guerre de Troie (1). Philostrate (2) a représenté avec des couleurs gracieuses ce beau jeune homme, s'exerçant à chanter et à jouer de la flûte, au milieu de la foule amoureuse des satyres, qui, en l'absence de Marsyas, l'entourent et le regardent d'un air lascif. On le voit, dans Ovide, pleurer avec eux la mort et la défaite de son maître chéri :

. . . . Flerunt
Et satyri fratres, et tunc quoque *clarus Olympus* (3).

Marsyas inventa (4) ou du moins perfectionna la flûte, que dans ce cas il aurait reçue d'Iagnide (5). Il paraît même que ce satyre aurait été le premier à transporter sur la flûte à un seul tuyau, connue chez les Latins sous le nom de *tibia*, toute l'harmonie de la flûte de Pan, qui se composait de plusieurs tuyaux et que l'on appelait *fistula* (6). Olympe mit à profit les leçons de son illustre maître, et contribua aussi à perfectionner la flûte (7). Nous avons parlé dans l'explication de la planche précédente, d'un texte de Pline, duquel il résulterait qu'on voyait à Rome les

(1) Suidas, in verbo Ξυναυλίαν.

(2) I, *Im.* 20 et 21.

(3) *Métam.* VI, v. 393.

(4) Ovide, *Fast.* VI, 69; Athénée, IV, p. 184.

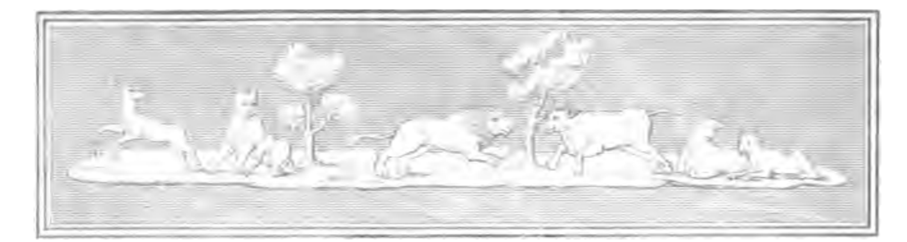
(5) Apulée, *Florid.* I; Pausanias, X, 30.

(6) Diodore, III, 58.

(7) Suidas, in verbo Ὄλυμπος.

Pour les diverses sortes de flûtes connues par les anciens et tous les détails relatifs à cet instrument, voir Meursius et Bartholin qui en ont traité *ex professo*, et la Chausse, *Mus. Rom.* t. II, S. IV, Pl. I et II.

A I H V Z I



groupes de Chiron et d'Achille, de Pan et d'Olympe. Cette citation pouvait porter à croire que le personnage qui, dans notre peinture, donne des leçons à Olympe, est le dieu Pan et non le satyre Marsyas. Mais comme on s'est toujours accordé à dire qu'Olympe avait été l'élève de ce satyre; que d'ailleurs on ne saurait voir quel rapport il y a entre Pan et Olympe, il vaut mieux penser que Pline a confondu le dieu Pan avec le satyre Marsyas.

L'architecture qui forme le fond du tableau a été traitée dans l'explication de la planche précédente.

PLANCHE 5.

Ce tableau, trouvé en 1745 dans les fouilles de Résine, représente l'éducation de Bacchus, sur le compte duquel il y a eu des traditions si diverses, que les peuples de l'antiquité eux-mêmes en étaient venus à mettre en doute l'existence de ce dieu, et à ne plus le considérer que comme un mythe et une personnification de la vigne, du vin et de l'ivresse (1). Cependant, suivant la tradition la plus généralement répandue, Bacchus devait le jour à Jupiter et à Sémélé, fille de Cadmus, fondateur de Thèbes. Junon, jalouse de cette princesse, lui inspira l'idée de demander à Jupiter de se présenter à elle, comme à son épouse, accompagné des attributs de sa gloire et de sa puissance. Le roi des dieux ne put résister aux prières de sa maîtresse, et s'étant approché d'elle

(1) Diodore, III, 62 et suiv.

la foudre à la main, elle expia par une mort subite son orgueil irréfléchi. Sémélé était alors enceinte de six mois; Jupiter cacha dans sa cuisse le fruit de son commerce avec la princesse de Thèbes, et trois mois après, il mit au jour Bacchus, qu'il confia à Mercure. Ce dieu l'apporta d'abord chez Ino, sœur de Sémélé, et ensuite aux nymphes de Nysa, en Asie (1). Dans le tableau qui fait le sujet de cette planche, la disposition des figures, la grâce et l'expression du sujet, sont tellement supérieures à l'exécution, que le peintre peu habile qui en est l'auteur a fait sans doute une copie ou une imitation de quelque bon original. On y voit trois jeunes filles qui seront ou les trois sœurs de Sémélé, Ino, Autonoë et Agavè (2), ou Philia, Coronide et Cléide, nymphes de l'île de Naxos (3), ou Bromè, Bacchè et Nysa (4), ou enfin trois des cinq Iades, Phesule, Coronide, Cléèa, Pheo et Eudore, qui ont été transportées dans le ciel et sont devenues des constellations (5). Suivant Plutarque (6), on donnait à Bacchus plusieurs nymphes pour nourrices, parce que l'ardeur de ce dieu avait besoin d'être modérée. Amphizion, roi d'Athènes, qui introduisit l'usage de mouiller le vin, lui avait dédié un autel avec cette inscription: ὀρθοῦ Διονύσου, *à Bacchus bien dirigé* (7). Deux des trois nym-

(1) Apollodore, III, 4, § 3; Ovide, *Mét.* III, 259 et suiv.; Hyginus, *Fab.* 167 et 179; Diodore, *loc. cit.*

(2) Oppien, Κυνηγ, IV, 235.

(3) Diodore, V, 52.

(4) Servius sur Virgile, *Ecl.* VI, 15.

(5) Hésiode, Hyginus, *Astr.* II, 21.

(6) Plutarque, *Symp.* III, *qu.* 9, p. 657.

(7) Athénée, II, p. 38, XV, p. 693.

phes sont debout derrière un arbre (1). L'autre est couronnée de feuillage, et porte en sautoir la dépouille d'un cerf ou d'un chevreau (2); son attitude est gracieuse. Elle offre une grappe de raisin au jeune Bacchus qui étend avec avidité ses deux mains pour la saisir, pendant qu'il est soulevé par le vieux Silène. Ce dieu, dont l'origine est fort controversée (3), est assez généralement reconnu pour le père nourricier et l'instituteur de Bacchus; c'est lui qui, non-seulement lui aurait inspiré les premières idées de vertu et de gloire, mais encore qui l'aurait conduit et dirigé dans ses expéditions guerrières. Cependant on a prétendu aussi que l'enfance de Bacchus fut confiée à Nisus, et on s'est appuyé sur ce fait pour donner un sens au nom de Διόνυσος, *Dionysos*, que ce dieu portait chez les Grecs (4). D'autres étymologies ont été proposées pour le mot Dionysos: les uns le font dériver de *Nysa*, où Bacchus fut apporté par Mercure (5), et les autres d'un mot que les Syracusains employaient pour désigner *l'action de boiter*, et qui aurait été appliqué à Bacchus pour rappeler que Jupiter boitait quand il portait son fils dans sa cuisse (6). Un âne couronné dort aux pieds de Silène dont il fut toujours le compagnon le plus fidèle (7). C'est à l'âne de Silène que les

(1) Euripide, *Bacch.* v. 166 et suiv. Oppien, Κυν, IV, 242.

(2) Euripide, *Bacch.* v. 3, *Phœn.* 798; Ovide, *Met.* IV, 6.

(3) Diodore, III, 71.

(4) Hyginus, *Fab.* 131, 167, 179.

(5) Diodore, III, 63.

(6) Nonnus, *Denys*, IX, 19 et suiv.

(7) Properce, IV, *El.* 1, 21; Paschalius, *Coron.* IV, 18.

dieux durent leur victoire contre les géants, qui furent mis en fuite par sa voix bruyante. Ce service lui valut l'honneur d'être rangé au nombre des constellations (1). Celui-ci porte un bât, chez les Grecs βάστον; chez les Latins, *clitellæ* et *sagma*, ou une selle qui ressemble tout à fait à celle de nos jours. Cette particularité de notre peinture est en contradiction manifeste avec un texte de Godefroy (2), qui prétend que l'usage des selles ne date que du règne de Théodose le Grand. Il est vrai de dire que le mot latin *sella* a été employé pour la première fois dans la loi 47 du code Théodosien *de Cursu public.*, mais on a pensé que bien avant Théodose, les cavaliers se servaient de la selle, à laquelle ils donnaient le nom d'*ephippium* (3). Juste Lipse en a trouvé d'ailleurs des preuves authentiques sur la colonne Trajane (4). On a voulu voir encore dans le bât de l'âne de Silène une espèce de selle appelée *astraba* par les Romains, et qui servait non aux guerriers ni aux voyageurs, mais aux femmes et aux vieillards qui aimaient à s'asseoir mollement et commodément (5). Les pieds de l'âne sont dans une position telle qu'on peut apercevoir dans le tableau original des traces de fers, dont l'usage remonte à la plus haute antiquité (6). Une pierre semble avoir été

(1) Ovide, *de Arte*, I, 545, *Fast.* III, 749, *Metam.* IV, 27; Sénèque, *OEdip.* V, 428.

(2) Hyginus, *Astr. Poet.* II, 23; Ælian, *H. A.* VI, 51.

(3) Livre 47, *C. Th. de Cursu publ.*

(4) Dion, liv. LXIII.

(5) *De mil. Rom.* lib. III, dial. 7.

(6) Scheffer, *de Re veh.* II; Hesychius; Pollux, VII, 185, 186; Démosthène, *Mid.* p. 625; Athénée, XIII, p. 582.

placée avec intention tout près de l'âne. Les anciens, ne connaissant pas les étriers, devaient se servir pour monter à cheval d'un exhaussement quelconque. Sur le devant du tableau une panthère lèche une cymbale garnie de sonnettes (1). Les nourrices de Bacchus furent métamorphosées en panthères, et depuis l'on a supposé que cet animal a du penchant à s'enivrer, et qu'il est cher à Bacchus, dont il est un des attributs distinctifs (2). Mercure, fils de Jupiter et de Maïa, messager des dieux, inventeur du langage, de la lutte, de la lyre, du vol, des lettres et des nombres, protecteur du commerce, auquel il donna son nom (3), est assis sur un tonneau (4) et touche avec la main gauche les cordes d'une lyre; sa main droite tient un objet qui paraît être un *plectrum*. Il est presque nu, et ses formes, qui sont celles d'un adolescent, rappellent un dialogue de Lucien où il se glorifie d'être beau et sans barbe (5). Plutarque l'appelle χαριτοδότης, *donneur de grâce* (6). Il est coiffé d'un *petasus* ailé. Le pétasus était porté par les voya-

(1) Fabretti, *de Col. Traj.* chap. 7, p. 225 et 226.

(2) Voyez la pl. XX, tome I de cet ouvrage.

(3) Oppien, Κυν, III, 79, IV, 231 et suiv.; Philostrate, I, *Im.* 15, 19; Bochart, *Hier.* P. 2, liv. 3, ch. 7; pl. XXX, t. I, de cet ouvrage.

(4) Homère, *Hymne à Mercure*, v. 3; Hésiode, *Theog.* 938 et 939; Eschile, *Prom.* 941; Arnobe, liv. III; Servius, *Æn.* IV, 577 et VIII, 138; Isidore, VIII, 11; Fulgence, *Mythol.* I, 18; le scoliaste d'Aristophane, pl. V, 1111, et celui d'Apollonius, *Arg.* I, 517.

(5) Pline, XIV, 21; Ulpien, l. 18, *Proprietat. de usuf.*, l. 3, *de trit. vi. et ol.*; Cujas, IX, obs. 26; Strabon, III, p. 151.

(6) *Dial. de Pan et Mercure.*

geurs, les courriers, les cochers et les athlètes (1). Il était le plus souvent rond; cependant on en voit qui sont carrés et d'autres qui ont plusieurs angles (2). Le dieu Pan ou un satyre qui sourit en montrant Bacchus, détache les talonnières ailées qui ornent les pieds de Mercure. Sur une pierre fine gravée dans Montfaucon (3), l'on voit un Amour qui rend à Mercure le service que lui rend ici le satyre ou le dieu Pan. Les ailes qui ornent la tête et les pieds de Mercure ont été prises pour un symbole de la rapidité de la parole dont il est l'inventeur, et pour l'expression de la pensée, formulée ainsi par un poëte latin: *verba volant* (4). La colonne que l'on voit dans le fond du tableau a semblé un symbole de la stabilité et de l'immutabilité divines (5). Elle a porté à croire que l'artiste peut avoir voulu opposer les découvertes et les victoires de Bacchus en Orient, aux découvertes et aux victoires d'Hercule en Occident, et donner au premier la gloire d'avoir posé des colonnes au terme de ses voyages, comme le second l'avait fait au terme des siens (6). Enfin, et sans donner par là une signification à la colonne de cette peinture, on a trouvé que Bacchus fut appelé par les Grecs Στύλος, *colonne* (7).

(1) Fabri, *Agon.* II, 34, livre III, ch. 28.

(2) Spon, *Mis. Er. Ant.* p. 25.

(3) T. I, p. 1, Pl. 5.

(4) Servius, *Æn.* VIII, 138; Saint-Augustin, *C. D.* VII, 14; Fulgence, *Mythol.* I, 19.

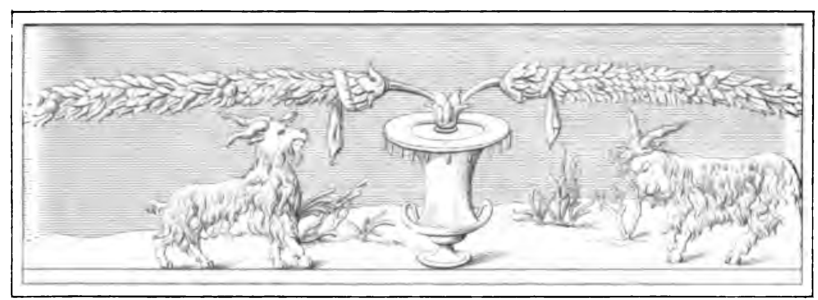
(5) Clément d'Alexandrie, *Strom.* I, p. 348.

(6) Strabon, III, p. 170, 171; Denys, *de Situ orb.*

(7) Clém. d'Alex. *loc. cit.*; Euripide, *Antiope.*



A. d. H. V. 2. P. 85.



H. R... ... A. d. H. V. 2. P. 25.

6 P.º

LUTTE DE PAN ET DE L'AMOUR.
Kampf zwischen Pan und Amor

La vignette sur fond noir que l'on a ajoutée à cette planche représente un taureau protégeant deux génisses contre l'attaque d'un lion, tandis qu'un léopard ou une lionne attend l'issue du combat, et qu'une biche prend la fuite.

PLANCHE 6.

La lutte du dieu Pan et de l'Amour avait acquis une certaine célébrité dans les fastes de la mythologie. Seulement il paraît que l'on ne s'accordait pas sur le nom du vainqueur, et que l'on attribuait tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces deux divinités les palmes et les honneurs du triomphe (1). On voulait que l'Amour eût terrassé son adversaire, parce que, comme l'a dit le poëte, ce dieu triomphe de tout : *omnia vincit Amor*. L'on prétendait même qu'il n'avait fait quartier au vaincu qu'à la condition expresse qu'il aimerait la nymphe Syringa (2); on représentait l'enfant barbare s'apprêtant à arracher le cœur à son malheureux adversaire. D'autres fois cependant l'Amour (3), appelé par Sophocle (4) *l'invincible*, et par Anacréon (5), *le souverain et le dompteur des dieux et des hommes*, était vu gisant à côté du dieu Pan (6).

Notre peinture, trouvée dans les fouilles de Portici, en 1747, représente ces deux divinités luttant encore, et

(1) Servius, *Ecl.* II, 31; Boccace, *Geneal*, I, 4; Albricus, *de D.* I, c. 9.

(2) Boccace, *loc. cit.*

(3) Dans un bas-relief de bronze de Rossi, *Memor. Bresc.* p. 148.

(4) *Antig.* v. 792.

(5) Dans Clément d'Alexandrie, *Stromat.* VI, p. 623.

(6) Albricus, *loc. cit.*

nous laisse tout aussi incertains sur l'issue du combat. L'Amour est caractérisé par ses ailes; ses autres attributs ordinaires, l'arc et le carquois, n'auraient pas eu de but, dans la scène représentée par l'artiste, et auraient gêné les mouvements du dieu qui devait jouir de la liberté de tous ses membres. Pour égaliser les forces, on a donné au dieu Pan une taille et des formes enfantines. Ce dieu, qui devait son nom Πᾶν, *tout, partout, toujours*, à ses attributions, qui consistaient à personnifier la nature entière, et que les Grecs appelaient aussi Ἐφιάλτης, *Éphialtès,* en latin *Incubus,* à cause de ses mœurs et de son tempérament lascifs (1), était fils de Bacchus (2). L'origine que lui ont donnée les mythologues n'est pas aussi gracieuse que celle qu'Aristophane (3) a prêtée à l'Amour. Le comique grec, cherchant à s'expliquer l'origine des choses, admet l'existence de la Nuit et du Chaos. La Nuit accoucha d'un œuf, d'où sortit l'Amour avec des ailes d'or. L'Amour s'unit au Chaos et engendra les dieux, les hommes et tout l'univers. On a dit aussi que les dieux méconnurent dans la suite leur père commun, le chassèrent du ciel et lui arrachèrent ses ailes pour les donner à la Fortune (4). L'idée que les poëtes nous ont transmise du fils de Cypris, de sa nature, de sa beauté et de ses grâces, contraste d'une manière assez originale avec celle qu'ils se sont faite du dieu Pan, de sa monstruosité et de ses formes à

(1) Albricus, *loc. cit.*
(2) Hyginus, *Fab.* 224.
(3) *Les Oiseaux*, 694 et suiv.
(4) Athénée, XIII, p. 563.

demi bestiales, qui lui avaient valu les noms de Αἰγοπρόσωπος καὶ Τραγοσκελὴς, *tête et jambes de bouc* (1). Ce contraste a peut-être séduit l'auteur de cette peinture, qui a voulu en tirer parti pour donner à son œuvre une couleur de bizarrerie.

Un Silène, dont la tête a été dépouillée par la vieillesse, et dont l'embonpoint ressort sur une draperie blanche qui ne lui cache que la partie inférieure du corps (2), retient le petit satyre par les cornes, ou pour l'empêcher de tomber, ou pour s'opposer à ce qu'il blesse l'Amour avec les armes dont la nature a orné son front. Il porte à sa main gauche une palme, qui doit être le prix du vainqueur (3), ou une férule, *ferula*, qui convient très-bien au maître du chœur bachique (4) et au suivant fidèle du dieu de la vendange. De l'autre côté du tableau, l'on voit un Bacchus couronné de raisins et de pampres. Il est à demi vêtu d'une draperie rouge, et ses pieds sont chaussés de cothurnes jaunes. On ne doit pas s'étonner de trouver ce dieu en compagnie de Pan et de Silène, qui étaient toujours à la tête de son cortége, et que Lucien (5), le railleur antique, appelle ses deux généraux. Bacchus est aussi très-bien placé dans une scène où l'Amour joue un rôle :

Τὸν ὁμότροπόν γ' Ἔρωτι
Τὸν ἐρώμενον Κυθήρης (6).

(1) Hérodote, II, 46.
(2) Lucien, *Concil. deor.*
(3) Fabri, *Agon.* II, 25.
(4) Philargyre. *Ecl.* VI, 14, de Virgile.
(5) In *Bacch.*
(6) Anacréon, *O.* 41; Cuperus, *Apoth. Ho.* p. 166 et suiv.

Derrière lui une jeune femme, vêtue de blanc, qui sera Ariane, ou Vénus (1), ou Sémélé, ou Proserpine (2), ou Cérès, joue avec le ruban rose de son thyrse. Ses cheveux blonds sont enfermés dans une coiffe en usage chez les Grecs, et retenus par un bandeau couleur d'or.

Dans le fond est une construction surmontée d'un vase en cuivre, d'une espèce de torche posée en travers, ou d'un autre objet assez difficile à distinguer.

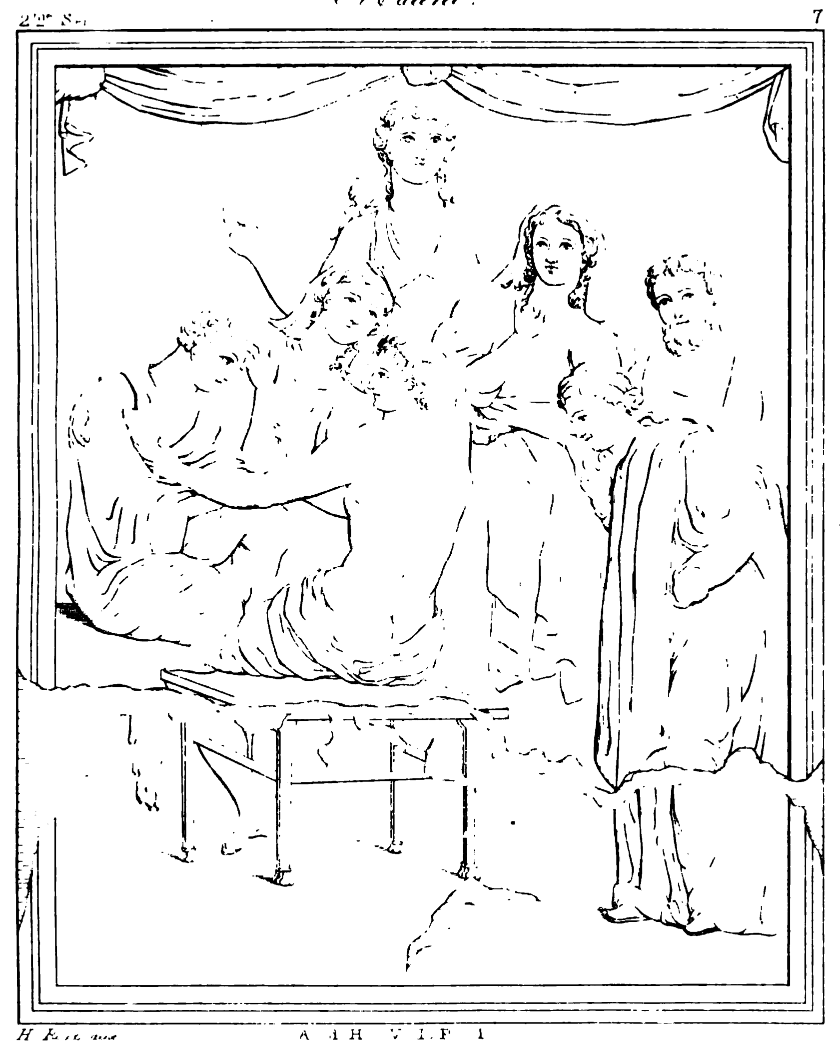
PLANCHE 7.

On pourrait invoquer plusieurs événements de la Fable ou de l'Histoire pour donner une explication de la peinture qui fait le sujet de cette planche. Cependant entre ces faits, il faut le reconnaître, il n'en est qu'un qui s'adapte dans tous ses détails et dans toutes ses circonstances, avec notre tableau : c'est Oreste reconnu par sa sœur Iphigénie.

L'histoire des Atrides a tellement occupé les historiens et les auteurs tragiques de l'antiquité ; elle est d'ailleurs si fertile en aventures romanesques et en péripéties, qu'il sera oiseux de rappeler au lecteur les événements qui ont précédé et amené la scène représentée dans cette peinture ; cependant il sera peut-être nécessaire d'en

(1) Fornutus, in *Bacch.*; Apulée, *Met.* II, p. 167.

(2) Cicéron, *de N. D.* III; Minutius Felix, *Octav.* p. 200.



H. R... ... A. 4. H. V. I. P. 1

2 Pd

[illegible]

Orestes erkannt durch Iphigenia.

donner un résumé succinct pour faciliter l'intelligence du sujet.

Après la prise de Troie; Agamemnon retourna victorieux dans Argos, sa patrie, où il conduisit Cassandre, fille de Priam, sa noble captive. Il espérait, sans doute, qu'une paix, achetée par tant de fatigues, lui permettrait enfin de goûter les douceurs d'un voluptueux loisir; mais il était à peine arrivé que Clytemnestre, jalouse de l'amour du roi son époux pour la princesse troyenne, et, poussée sans doute aussi par Égiste, qui avait souillé la couche royale, lui donna la mort. Oreste, encore enfant, aurait partagé le sort de son père, si Électre, sa sœur, ne l'avait soustrait aux poignards de la reine et de son complice. Quand le fils d'Agamemnon fut devenu grand, il se rendit à Argos pour exécuter les ordres d'Apollon qui lui avait commandé de venger la mort de son père. Il tua sa mère et Égiste. Depuis, les Furies s'acharnèrent à sa poursuite et secouèrent sur lui leurs torches vengeresses. Dans son malheur, il eut recours encore à l'oracle d'Apollon. Le dieu lui annonça qu'il ne pourrait se soustraire à la persécution des Furies, qu'en dérobant la statue de Diane au culte des féroces habitants de la Tauride (1). Le fils d'Agamemnon, aidé du concours de son ami Pilade, se mit aussitôt en mesure d'accomplir les ordres d'Apollon; et notre peinture représente un des incidents principaux de son voyage dans la Tauride.

(1) Hyginus, *Fab.* 117, 123, 161.

Ce tableau, trouvé à Résine, en 1740, a été fait sans doute d'après la tragédie d'Euripide, avec laquelle il se rapporte dans tous ses détails. Raconter le sujet de la pièce du tragique grec, ce sera aussi, en même temps, expliquer la scène représentée dans cette planche.

Oreste et Pilade arrivés en Tauride sont trouvés par des bergers du roi Toas, qui fait conduire les deux étrangers dans le temple de Diane où ils doivent être immolés suivant la coutume barbare du pays. Iphigénie, prêtresse de Diane, interroge les deux jeunes gens et demande à Oreste son frère, qu'elle ne connaît pas et dont elle est inconnue, le nom de leur patrie. Quand elle apprend qu'ils sont d'Argos, elle promet la vie à celui des deux qui voudra se charger de porter une lettre dans cette ville. A cette proposition, les deux amis font assaut de générosité; tous deux refusent de se charger de la missive de la prêtresse; tous deux veulent rester pour le sacrifice; mais Oreste est plus éloquent que Pilade, et il est convenu que ce dernier partira pour Argos. Alors Iphigénie lui confie la lettre, et de crainte qu'il ne l'égare, elle lui en lit le contenu. Pilade surpris se retourne vers Oreste et lui dit : « J'accomplis la promesse que je viens de faire à la « prêtresse, et je te remets la lettre de ta sœur Iphigénie. »

L'explication de notre peinture est maintenant bien simple : dans le jeune homme pensif et mélancolique nous reconnaissons Oreste, *tristis Orestes* (1). Pilade est

(1) Horace, *Art poétique*, v. 124.

assis en face de lui, et tient une feuille à moitié déroulée, sur laquelle on aperçoit des caractères effacés par le temps. Le peintre y avait inscrit peut-être les noms d'Oreste et d'Iphigénie. On devra considérer avec une attention particulière l'attitude expressive de Pilade, qui semble montrer du doigt son malheureux ami. Le peintre n'a pas jugé convenable de revêtir d'une draperie un personnage qui est sur le point d'être immolé (1); et il n'a pas été fâché sans doute que ce prétexte lui fournît l'occasion de tirer parti de toutes les ressources de son art. Oreste est drapé : un large vêtement convient à sa tristesse, et contribue à lui donner un air souffrant. Les deux amis sont assis sur des siéges où les anciens avaient coutume de se reposer pendant les cérémonies sacrées, et lorsqu'ils adressaient aux dieux des vœux et des prières (2). Celui d'Oreste est recouvert d'une peau de bête (3). Ces deux siéges sont peut-être encore des tables sacrées, *sacræ mensæ*, qui portent les deux victimes (4).

Une jeune femme, vêtue de blanc et la tête couverte d'un voile, embrasse Oreste en versant des larmes. A sa tendresse et au vif intérêt qu'elle porte au jeune étranger, on reconnaît sa sœur Iphigénie. Euripide a

(1) Montfaucon, t. III, ch. XVI, Pl. LXXXIV.

(2) Tibulle, II, *El.* VII, 15; Properce, II, *El.* XXI, 45; Macrobe, *Sat.* I, 10; Plutarque, *Numa*.

(3) Homère, *Od.* XVII, 32; Virgile, *Æn.* VIII, 177.

(4) Montfaucon, *Ant. Expl.* t. III, Pl. LXXVIII.

Iphigénie devait elle seule prendre la statue et la porter au bord de la mer (1).

Nous terminerons l'explication de cette planche en rapportant deux autres faits, qui pourraient aussi, à la rigueur, former le sujet du tableau.

Apollon avait obtenu des Parques qu'elles épargneraient Admète, s'il trouvait quelqu'un qui voulût se dévouer pour lui. Son vieux père, sa mère, et peut-être sa sœur, reculent devant un tel sacrifice, tandis qu'Alceste, son épouse, consent à donner sa vie pour sauver celle de son mari (2).

Étéocle refuse de céder le trône à son frère Polynice, qui lui rappelle, en présence de la statue d'Apollon, le pacte qu'ils ont fait de régner chacun à leur tour. Jocaste, leur mère, Antigone et Ismène, leurs sœurs, et leur oncle Créon, s'efforcent, mais en vain, de les mettre d'accord (3). Mais dans ce fait, comme dans le premier, le feuillet que tient une des figures ne peut être expliqué d'une manière satisfaisante.

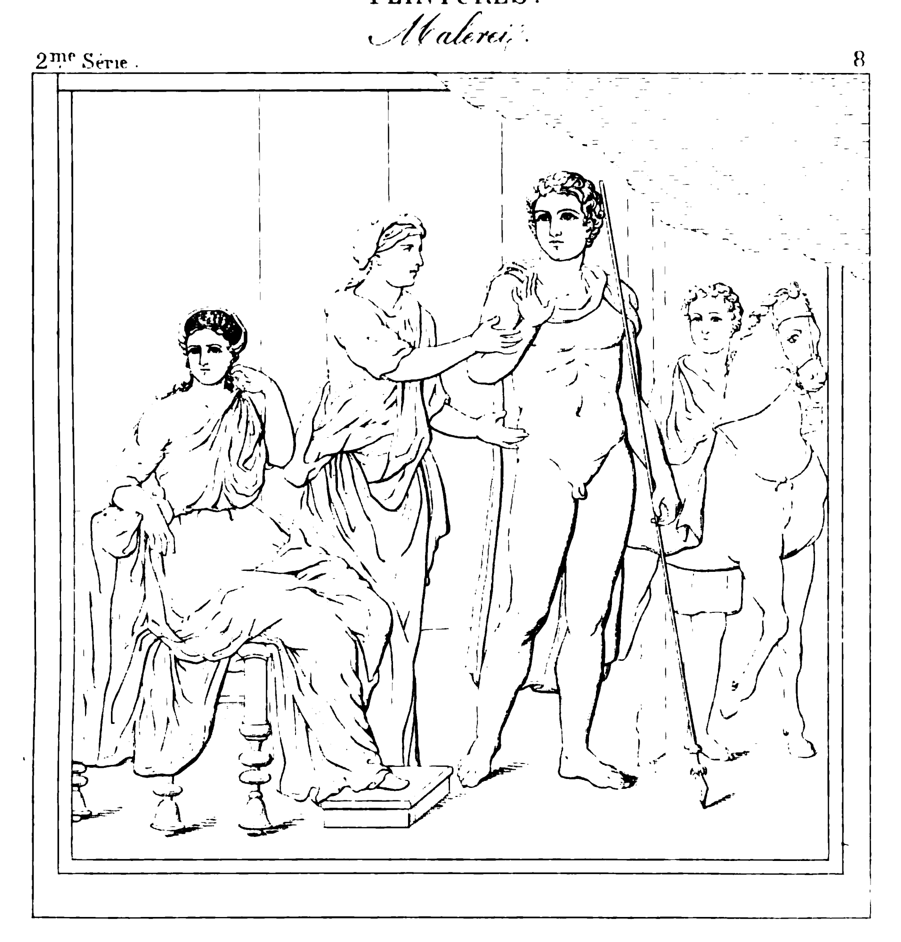
PLANCHE 8.

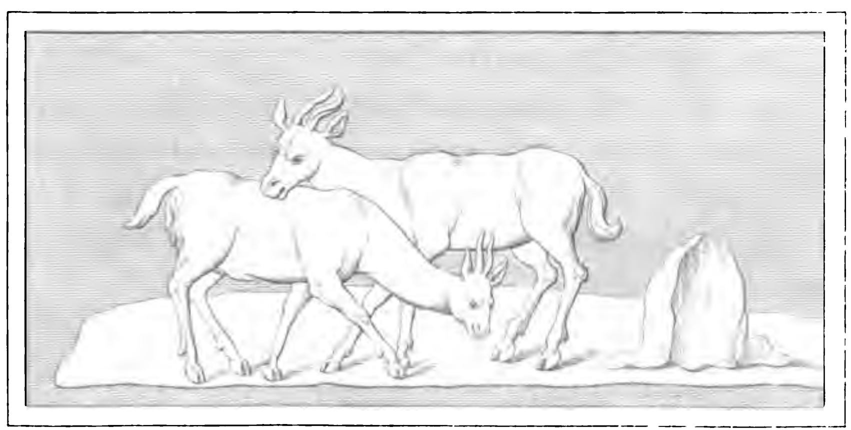
Phèdre et Hippolyte ont été mis en scène dans la tragédie classique, au moins aussi souvent qu'Oreste et

(1) *Iphig. en Tauride*, v. 1157 et suiv.

(2) Euripide, *Alceste;* Palefatus, *de Incred.* ch. 27.

(3) Sophocle, *Œdipe à Colone;* Euripide, *Phœnic.;* Hyginus, *Fab.* 98.





A. d'H. V. 3 P. 67 et P. 69.

PHOEDRE ET HIPPOLYTE

Phaedra und Hippolyt

et dans un bronze de cette collection, dont nous parlerons en son lieu.

On ne saurait objecter à cette explication rien de bien spécieux. On pourrait dire que la lance dont le bras d'Hippolyte est armé manque d'à-propos, et que l'épée, qui, dans la tragédie de Sénèque, est l'arme accusatrice dont Phèdre se sert pour convaincre Thésée son mari, aurait été plus conforme à la circonstance; mais on répondrait aussi que la lance était l'arme favorite des chasseurs, et que dans la tragédie d'Euripide (1), Phèdre veut s'habituer à l'exercice de la chasse, pour accompagner Hippolyte, qu'elle ne peut plus se passer de voir :

Ἔραμαι ῥῖψαι θέσσαλον ὅρπακα, ἐπίλογχον
Ἔχουσ' ἐν χειρὶ βέλος.

« Je veux lancer le dard thessalique, et avoir en main la lance armée « d'une pointe de fer. »

Et plus bas (2) elle dit encore :

Εἴθε γενοίμαν πώλους Ἐνέτας δαμαζομένα,

« Puissé-je devenir habile dans l'art de dompter les chevaux! »

Ce qui se rapporte assez à la peinture que nous expliquons.

L'aventure de Pélée, rejetant les propositions amoureuses d'Astydamie, femme d'Acaste (3); et celle de

(1) *Hipp.* v. 221.
(2) v. 230.
(3) Apollonius, I, 224, et ses scoliastes.





LE 1er DES TRAVAUX D'HERCULE.

Erste Arbeit des Herkules

Bellérophon, auprès de qui Sthénobée, femme de Prœstus, roi d'Argos, ne fut pas plus heureuse qu'Astydamie ne l'avait été auprès de Pélée (1), sont tellement semblables à celle de Phèdre et d'Hippolyte, qu'on pourrait attribuer encore à chacune d'elles le sujet de ce tableau.

La vignette qui complète cette planche représente deux chevreuils blancs peints sur un fond rouge.

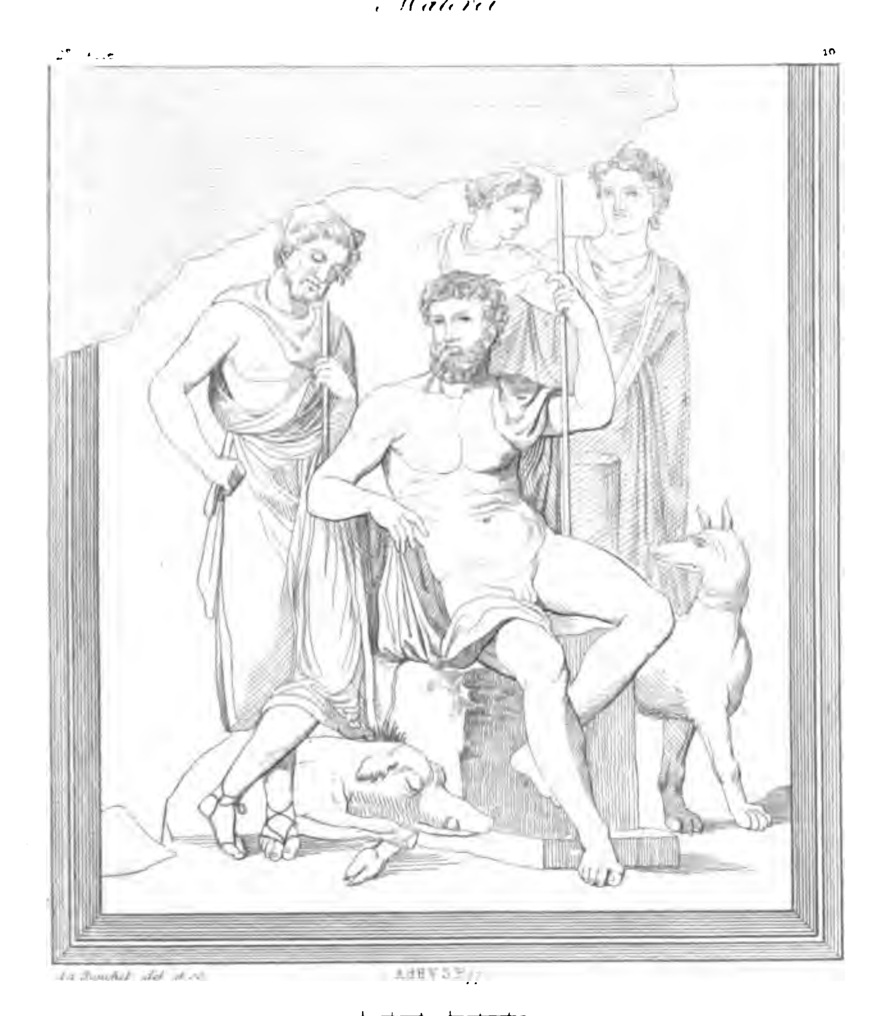
PLANCHE 9.

Alcmène avait juré de n'accorder ses faveurs à Amphitryon son mari que lorsqu'il aurait vengé, sur les fils de Ptérélas, la mort tragique de ses frères. Pendant que le roi de Thèbes pousuivait le cours de ses exploits guerriers, Jupiter revêtit ses traits et s'introduisit dans la couche de la reine. Alcmène, trompée par l'apparence, laissa cueillir au maître de l'Olympe une fleur qu'elle réservait à son époux; et le roi des dieux trouva la réception si aimable, qu'une nuit lui sembla trop courte pour sa passion, et qu'il arrêta le cours du soleil. Le malheureux Amphitryon arriva le lendemain, mais il était trop tard; Alcmène lui avait déjà donné, à lui qui n'avait pourtant rien reçu, la récompense de ses exploits, et elle portait dans son sein le fruit des caresses de Jupiter. Elle mit au monde deux jumeaux : Hercule, fils

(1) Hyginus; *Fab.* 57; *Astron. Poet.* II, 18, et ses commentateurs; Homère, *Il.* VI, 152 et suiv.

PEINTURES

Malerei



MÉLÉAGRE

Meleager

de l'*IlaroTragédie,* et créateur du genre appelé de lui *Rintonique;* aujourd'hui l'on est généralement plus indulgent, et Plaute n'aurait sans doute pas besoin, pour obtenir son pardon, de se prévaloir devant nous de l'autorité du poëte Rinton.

La partie inférieure de cette planche contient un masque tragique, un griffon, une lyre et un laurier. Ces quatre objets conviennent à Apollon.

PLANCHE 10.

Le sanglier, dont on aperçoit la tête et la partie antérieure du corps, paraît indiquer que cette peinture a rapport à la fameuse chasse de la forêt de Calydon. Diane, furieuse d'avoir été oubliée dans le sacrifice des Calydoniens, envoya dans leurs campagnes un horrible sanglier qui y porta la terreur et la désolation. Mais Méléagre se mit à la tête d'une troupe de chasseurs qu'il avait rassemblés dans tous les pays voisins, et il débarrassa son royaume du monstre qui l'infestait (1). Les poëtes postérieurs à Homère ont compliqué l'histoire de Méléagre et du sanglier de Calydon, et l'ont dramatisée à leur manière. S'il faut les croire, Méléagre donna à Atalante la peau et la hure du sanglier; les fils de Thestius, jaloux de cette distinction, ravirent à l'amazone le prix de son courage;

(1) Homère, *Il.* IX. Eustathe, *ibid.*

l'amant indigné lava dans leur sang l'outrage qu'il avait reçu, et enfin Althée, fille de Thestius, et mère de Méléagre, vengea la mort de ses frères en jetant au feu le tison fatal, auquel était attachée l'existence de son fils (1).

En admettant que ce tableau représente une scène relative à la chasse du sanglier de Calydon, on devra voir dans le personnage assis sur un trône, Œnée, roi des Calydoniens : il tient un sceptre dont la simplicité convient assez à un roi des temps héroïques; une draperie dont on ne distingue pas la couleur, est rejetée en arrière, et laisse son corps à découvert. Il écoute l'ambassade de l'envoyé des Étoliens, qui se tient debout et s'appuie sur un bâton. La qualité et les fonctions de ce personnage sont indiquées par le sceptre qui lui sert d'appui (2), et par les sandales attachées à ses pieds au moyen de petites cordes ou de lanières de cuir. Il a sur la tête une espèce de bonnet, et une draperie verte lui couvre l'épaule gauche, passe sous son bras droit, et lui descend jusqu'à mi-jambe. L'anneau qui orne le doigt annulaire de sa main gauche pourrait porter à croire que cette peinture représente un sujet étrusque (3). Mais nous avons déjà trouvé le même ornement à la main de Thésée et à celle d'une jeune fille grecque. Et il paraît certain aussi que l'anneau appartenait de droit aux ambassadeurs, de quelque nation

(1) Eustathe, *loc. cit.* Athénée, IX, 14, p. 401 et 402. Hyginus, *Fab.* 172. Pausanias, X, 31. Strabon, X, p. 466.

(2) Pheitius, I, 4 et 5. Homère, *Il.* I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr.* Reg. III, 28. Buonarotti, *Append.*, § 33. Pline, XXXIII, 1.

avait
de
eu le
(1).
re-
oir
les
n-
ie
e,
e
e

l'amant indigné lava dans leur sang l'outrage qu'il avait reçu, et enfin Althée, fille de Thestius, et mère de Méléagre, vengea la mort de ses frères en jetant au feu le tison fatal, auquel était attachée l'existence de son fils (1).

En admettant que ce tableau représente une scène relative à la chasse du sanglier de Calydon, on devra voir dans le personnage assis sur un trône, Œnée, roi des Calydoniens : il tient un sceptre dont la simplicité convient assez à un roi des temps héroïques; une draperie dont on ne distingue pas la couleur, est rejetée en arrière, et laisse son corps à découvert. Il écoute l'ambassade de l'envoyé des Étoliens, qui se tient debout et s'appuie sur un bâton. La qualité et les fonctions de ce personnage sont indiquées par le sceptre qui lui sert d'appui (2), et par les sandales attachées à ses pieds au moyen de petites cordes ou de lanières de cuir. Il a sur la tête une espèce de bonnet, et une draperie verte lui couvre l'épaule gauche, passe sous son bras droit, et lui descend jusqu'à mi-jambe. L'anneau qui orne le doigt annulaire de sa main gauche pourrait porter à croire que cette peinture représente un sujet étrusque (3). Mais nous avons déjà trouvé le même ornement à la main de Thésée et à celle d'une jeune fille grecque. Et il paraît certain aussi que l'anneau appartenait de droit aux ambassadeurs, de quelque nation

(1) Eustathe, *loc. cit.* Athénée, IX, 14, p. 401 et 402. Hyginus, *Fab.* 172. Pausanias, X, 31. Strabon, X, p. 466.

(2) Pheitius, I, 4 et 5. Homère, *Il.* I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr.* Reg. III, 28. Buonarotti, *Append.*, § 33. Pline, XXXIII, 1.

l'amant indigné lava dans leur sang l'outrage qu'il avait reçu, et enfin Althée, fille de Thestius, et mère de Méléagre, vengea la mort de ses frères en jetant au feu le tison fatal, auquel était attachée l'existence de son fils (1).

En admettant que ce tableau représente une scène relative à la chasse du sanglier de Calydon, on devra voir dans le personnage assis sur un trône, Œnée, roi des Calydoniens : il tient un sceptre dont la simplicité convient assez à un roi des temps héroïques; une draperie dont on ne distingue pas la couleur, est rejetée en arrière, et laisse son corps à découvert. Il écoute l'ambassade de l'envoyé des Étoliens, qui se tient debout et s'appuie sur un bâton. La qualité et les fonctions de ce personnage sont indiquées par le sceptre qui lui sert d'appui (2), et par les sandales attachées à ses pieds au moyen de petites cordes ou de lanières de cuir. Il a sur la tête une espèce de bonnet, et une draperie verte lui couvre l'épaule gauche, passe sous son bras droit, et lui descend jusqu'à mi-jambe. L'anneau qui orne le doigt annulaire de sa main gauche pourrait porter à croire que cette peinture représente un sujet étrusque (3). Mais nous avons déjà trouvé le même ornement à la main de Thésée et à celle d'une jeune fille grecque. Et il paraît certain aussi que l'anneau appartenait de droit aux ambassadeurs, de quelque nation

(1) Eustathe, *loc. cit.* Athénée, IX, 14, p. 401 et 402. Hyginus, *Fab.* 172. Pausanias, X, 31. Strabon, X, p. 466.

(2) Pheitius, I, 4 et 5. Homère, *Il.* I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr. Reg.* III, 28. Buonarotti, *Append.*, § 33. Pline, XXXIII, 1.

l'amant indigné lava dans leur sang l'outrage qu'il avait reçu, et enfin Althée, fille de Thestius, et mère de Méléagre, vengea la mort de ses frères en jetant au feu le tison fatal, auquel était attachée l'existence de son fils (1).

En admettant que ce tableau représente une scène relative à la chasse du sanglier de Calydon, on devra voir dans le personnage assis sur un trône, Œnée, roi des Calydoniens : il tient un sceptre dont la simplicité convient assez à un roi des temps héroïques; une draperie dont on ne distingue pas la couleur, est rejetée en arrière, et laisse son corps à découvert. Il écoute l'ambassade de l'envoyé des Étoliens, qui se tient debout et s'appuie sur un bâton. La qualité et les fonctions de ce personnage sont indiquées par le sceptre qui lui sert d'appui (2), et par les sandales attachées à ses pieds au moyen de petites cordes ou de lanières de cuir. Il a sur la tête une espèce de bonnet, et une draperie verte lui couvre l'épaule gauche, passe sous son bras droit, et lui descend jusqu'à mi-jambe. L'anneau qui orne le doigt annulaire de sa main gauche pourrait porter à croire que cette peinture représente un sujet étrusque (3). Mais nous avons déjà trouvé le même ornement à la main de Thésée et à celle d'une jeune fille grecque. Et il paraît certain aussi que l'anneau appartenait de droit aux ambassadeurs, de quelque nation

(1) Eustathe, *loc. cit.* Athénée, IX, 14, p. 401 et 402. Hyginus, *Fab.* 172. Pausanias, X, 31. Strabon, X, p. 466.

(2) Pheitius, I, 4 et 5. Homère, *Il.* I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr. Reg.* III, 28. Buonarotti, *Append.*, § 33. Pline, XXXIII, 1.

l'amant indigné lava dans leur sang l'outrage qu'il avait reçu, et enfin Althée, fille de Thestius, et mère de Méléagre, vengea la mort de ses frères en jetant au feu le tison fatal, auquel était attachée l'existence de son fils (1).

En admettant que ce tableau représente une scène relative à la chasse du sanglier de Calydon, on devra voir dans le personnage assis sur un trône, OEnée, roi des Calydoniens : il tient un sceptre dont la simplicité convient assez à un roi des temps héroïques; une draperie dont on ne distingue pas la couleur, est rejetée en arrière, et laisse son corps à découvert. Il écoute l'ambassade de l'envoyé des Étoliens, qui se tient debout et s'appuie sur un bâton. La qualité et les fonctions de ce personnage sont indiquées par le sceptre qui lui sert d'appui (2), et par les sandales attachées à ses pieds au moyen de petites cordes ou de lanières de cuir. Il a sur la tête une espèce de bonnet, et une draperie verte lui couvre l'épaule gauche, passe sous son bras droit, et lui descend jusqu'à mi-jambe. L'anneau qui orne le doigt annulaire de sa main gauche pourrait porter à croire que cette peinture représente un sujet étrusque (3). Mais nous avons déjà trouvé le même ornement à la main de Thésée et à celle d'une jeune fille grecque. Et il paraît certain aussi que l'anneau appartenait de droit aux ambassadeurs, de quelque nation

(1) Eustathe, *loc. cit.* Athénée, IX, 14, p. 401 et 402. Hyginus, *Fab.* 172. Pausanias, X, 31. Strabon, X, p. 466.

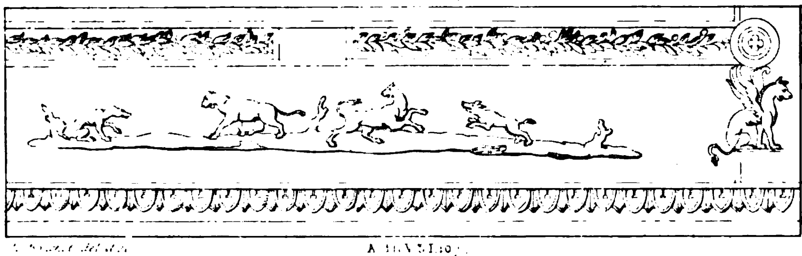
(2) Pheitius, I, 4 et 5. Homère, *Il.* I, v. 15.

(3) Dempster, *Etr.* Reg. III, 28. Buonarotti, *Append.*, § 33. Pline, XXXIII, 1.

PEINTURES

Materei

2e Serie | 11



Poulces

Du Materei

qu'ils fussent (1). Ils avaient dû s'en servir dans le principe comme d'un sceau qui donnait de l'authenticité à leurs actes (2). Le jeune homme qui se tient debout derrière le roi OEnée, sera Méléagre. Il a les yeux fixés sur Cléopâtre son épouse, qui le prie de prendre les armes pour aller au combat, et pour voler au secours des Étoliens :

> Καὶ τότε δὴ Μελέαγρον εὔζωνος παράκοιτις
> Λίσσετ' ὀδυρομένη (3).

On pourrait encore rapporter le sujet de cette peinture au sanglier d'Érymanthe tué par Hercule, et offert par lui à Eurysthée.

PLANCHE 11.

Cette peinture peut être regardée comme une des plus remarquables que possède le musée de Naples. Dans un temple et sur une base quadrangulaire entourée de plantes, on aperçoit un hermès dont la tête représente un Bacchus à longue barbe. Le culte de ce dieu était fort répandu en Italie (4) où il était adoré sous des formes et des noms différents. Le Bacchus indien, le plus ancien de

(1) Pline, *loc. cit.*
(2) Macrobe, *Sat.* VII, 13.
(3) Homère, *l. c.* v. 586.
(4) T. Live, XXXIX, 16; Tertullien, *Apol.* VI.

tous, portait une barbe; de là son nom grec Κατωπώγων (1). On distinguait aussi, au dire du scoliaste de Perse, un Bacchus surnommé *Briseus*, et un autre que l'on appelait *Lenæus*. Le premier était barbu, le second tout à fait imberbe. Enfin le Bacchus *Ebo*, adoré par les Napolitains, avait une barbe (2). Quel que soit celui que représente notre peinture, ses cheveux ne sont pas, comme à l'ordinaire, retenus par un bandeau. Il tient un vase de sa main droite, un tyrse de sa main gauche. Il est couvert d'une draperie jaune.

La jeune femme, assise sur un siége dont les coussins sont jaunes, a les cheveux retenus par une bandelette. Sa tunique jaunâtre est d'étoffe transparente, et laisse apercevoir une partie de sa gorge. Son habit de dessous, de couleur violette, la couvre presque entièrement jusqu'aux pieds. Elle est chaussée de sandales, attachées par de petites courroies; derrière l'on voit un pan de sa tunique jaune. L'œil attentivement fixé sur l'hermès pour le peindre sur la tablette qu'elle tient dans la main gauche, notre jeune femme prend de l'autre main, avec un pinceau, des couleurs dans une cassette rougeâtre. C'est sur un bloc de pierre, qui semble avoir appartenu à une colonne, que la cassette est placée. Les divers procédés de la peinture des anciens nous sont connus avec quelque précision. Leurs pinceaux étaient faits des poils de la queue de certains animaux; c'est même, à ce que croit

(1) Diodore, III, 63, et IV, 5. (2) Macrobe, *Sat.* I, 18.

Cicéron (1), de l'ancien mot latin *penis*, queue, qu'est dérivé le mot *penicillus*, pinceau. On employait aussi au même usage des éponges, comme l'établissent plusieurs passages d'auteurs anciens, et entre autres de Pline (2), qui nous parle d'une espèce particulière d'éponges dont on faisait des pinceaux : *Spongiarum genus tenue densumque, ex quo penicilli.* Le même auteur, dans un autre passage, raconte le trait assez célèbre de Protogyne qui, rencontrant un jour de grandes difficultés dans une de ses peintures, appliqua fortement et avec dépit son pinceau contre l'endroit du tableau sur lequel il s'évertuait depuis longtemps, et aperçut, à son grand étonnement, que ce mouvement d'impatience avait produit ce qu'il avait cherché avec tant d'efforts ; le pinceau est nommé, dans ce récit, éponge : *Spongiam impegit inviso loco tabulæ.* On délayait les couleurs dans l'eau, la gomme ou la colle fondue dans l'eau ; on les étendait ensuite avec le pinceau. Une autre manière fort en usage, était appelée *encaustica.* Nous savons qu'on y employait de la cire et des burins, dont la pointe était rougie au feu et à l'aide desquels on traçait, peut-être sur le bois, les contours des figures. On suppose que dans les lignes ainsi creusées, on coulait de la cire colorée et fondue, et que puis on terminait avec le pinceau et des couleurs délayées d'après l'autre procédé (3). On sait que l'in-

(1) IX. *Ep. fam.* 22.

(2) Plutarque, *de Fort. Alex.* p. 99; Pline, IX, 45; id. XXI, 10; XXXV, 10.

(3) V. Hardouin sur Pline, XXXV, 11. Sect. XLI, et Boulenger, *de Pict.* 1, 7 et 8.

vention de la peinture à l'huile de noix ou de lin ne fut découverte qu'au commencement du quinzième siècle, par Jean Eyk, Flamand, connu sous le nom de Jean de Bruges.

Dans la peinture que nous décrivons, un enfant, tenant un tableau, est appuyé sur le piédestal de l'hermès. Les enfants étaient en effet employés par les anciens dans les ateliers de peinture. Ils apprêtaient les couleurs, et faisaient ainsi un commencement d'apprentissage. Apelles engageant un jour Alexandre à ne pas parler de peinture, lui disait : que les enfants chargés de délayer les couleurs riaient de l'entendre : *Rideri eum dicens a pueris qui colores tererent* (1). L'enfant figuré ici est en partie couvert d'une draperie jaune; il tient un petit tableau qui offre une figure vêtue de rouge sur un fond bleu. Des deux femmes que l'on aperçoit en arrière, la première tient une feuille rouge : serait-ce une sorte d'éventail ? Sa tête est toute couverte d'une étoffe couleur de laque; l'habit de dessus dont elle est entourée est vert à bords rouges; sa tunique est d'un vert plus clair. A la voir ainsi drapée, on croirait qu'elle relève de maladie (2), et que la peinture qui s'exécute au devant du tableau est l'accomplissement d'un vœu qu'elle a fait pour sa guérison. L'autre femme, qui a une bandelette blanche autour des cheveux, porte un

(1) Pline, XXXV, 10. Plutarque de *Adul. et amic. disc.*, p. 58.

(2) Horace, II. *Sat.* 3, 254. Sénèque, IV, *Nat. qu.* 13.

manteau jaune et une tunique rouge qui lui descend jusqu'aux pieds. Le petit tableau suspendu au pilastre a un fond vert; une petite figure y est peinte. L'architrave est ornée de guirlandes, et au milieu se trouve une tête de bœuf avec des bandelettes. Le champ de toute la peinture est d'un rouge faible, excepté dans l'ouverture, entre les deux pilastres, où l'on voit, sur un fond de ciel, deux autres pilastres dans le lointain. Sur l'un est un dieu Terme, sur l'autre un vase.

Ce tableau aurait un grand prix, si on pouvait voir dans le peintre qu'il nous représente la célèbre Lala, qui s'est illustrée dans cette partie même de l'Italie par ses nombreuses compositions. On vantait son habileté dans les deux genres de peinture, au burin et au pinceau (1). Peut-être les deux tableaux, celui auquel elle travaille et celui tenu par l'enfant, sont-ils supposés d'un genre différent, et chargés ainsi de rappeler le double talent de l'artiste; ou bien encore sont-ils un symbole de cette promptitude à exécuter les ouvrages de son art, qui lui aurait permis de passer, sans aucun intervalle, d'une composition à une autre : *Nec ullius*, dit Pline, *velocior in pictura manus fuit* (2).

(1) Plin. XXXV, 11.

(2) Plin., ibid.

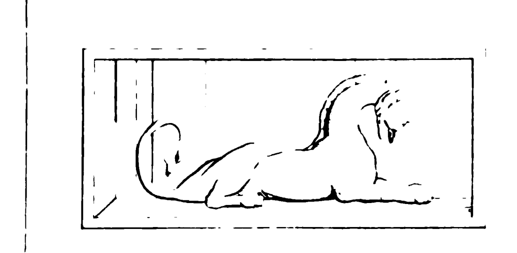
PLANCHE 12.

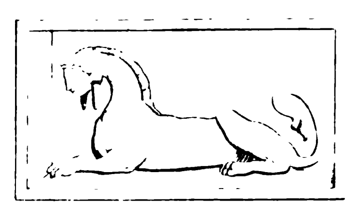
Le cadre de ce tableau se compose de cinq bandes de couleurs différentes. La bande extérieure est noire, la seconde blanche, la troisième rouge, la quatrième verte, enfin la cinquième est couleur de marbre clair. La colonne que l'on aperçoit au milieu de la peinture est de cette dernière couleur, mais un peu plus foncée. La corniche de la cloison transversale est jaune. C'est à peu près aussi la teinte du plafond, dont il ne reste que très-peu de chose.

Quant au sujet, la circonstance que ce tableau a été découvert parmi des peintures toutes relatives au théâtre, ferait soupçonner qu'il s'y rapporte aussi; on aurait probablement figuré ici le lieu où les acteurs s'habillaient pour la représentation, et que l'on nommait *choragium* (1); notre peinture pourrait représenter aussi bien une salle d'une maison particulière, destinée à la toilette des femmes. On sait que, sur ce point, la sollicitude des anciens Grecs était poussée à l'excès. A Athènes et à Lacédémone elle était allée jusqu'à créer des magistrats du nom de γυναικόνομοι, γυναικόκοσμοι, etc., qui, de concert avec les aréopagites, étaient chargés de surveiller les femmes,

(1) V. Vitruv., V, 9, et Pollux, IV, 106.

A. d'H. V. 4. P. 207.





A. Roux ainé del. et sc.

A. d'H. V. 3. P. 149.

6 Pouces

Chéragium ?

et de punir d'une amende de mille drachmes celles dont les vêtements étaient en désordre; χιλίας ἐζημιοῦντο αἱ κατὰ τὰς ὁδοὺς ἀκοσμοῦσαι γυναῖκες, dit Arpocration (1).

Notre tableau nous offre d'abord une femme assise, ses cheveux châtains sont noués d'une bandelette jaune; elle porte des boucles d'oreilles et un collier d'or; son voile, rejeté en arrière et amené en partie devant elle par les doigts de sa main gauche, est couleur d'or. Son vêtement de dessus est blanc, mais si mince qu'il laisse apercevoir sur la poitrine la couleur de la peau. Le vêtement de dessous qui l'entoure, à partir de la ceinture, est couleur de laque. Sa chaussure est jaune. Le siége sur lequel elle est assise est d'argent, avec des bandes d'or. Elle a posé sa main sur l'épaule d'une autre femme placée à côté d'elle, dont les cheveux blonds sont retenus par une bandelette blanche. Elle a des boucles d'oreilles et des bracelets d'or. Son vêtement de dessous est blanc, celui de dessus est jaune, avec des garnitures de couleur bleue. Sa chaussure est rouge, mais la semelle et le talon en sont jaunâtres. Il faut remarquer ici que la chaussure des anciens se composait, au dire de Pollux, de quatre parties principales, nommées en grec : γλῶτται, les courroies; καττύματα, les talons; ὕσχλοι, les semelles, et ζυγοὶ, littéralement, les jougs : c'est la partie où entre le pied (2).

(1) V. Philochor. ap. Athenæum, l. IV; Meursius, *Lect. attic.* II, 5; Sigonius, *de Rep. Athen.*, IV, 3; et Kuhnius sur Pollux, VIII, 112.

(2) Poll. VII, 81; et sur le mot Κάττυμα, V. Schot sup. Aristoph. *Vesp.*, v. 1155, *Equit.* 317.

La troisième femme que l'on aperçoit debout, porte sur ses cheveux châtains une double bandelette. Elle a un collier et des bracelets d'or; sa tunique est couleur de laque, avec une bordure d'une couleur plus foncée. Ces sortes de bordures étaient appelées *acu pictæ*, et les ouvrières qui les fabriquaient *Phrygiones*, parce qu'on croyait ces sortes de travaux inventés en Phrygie (1). Quant à l'habit de dessus, il est couleur d'azur. Pour la quatrième femme, celle qui est occupée à coiffer l'autre, il en reste peu de chose. C'était, selon toute apparence, une de ces *ornatrices* (2), que les inscriptions nomment quelquefois, en ajoutant quelques particularités, par exemple : *ornatrix a tutulo, ornatrix galeæ*. On les appelait aussi *cosmetæ* (3).

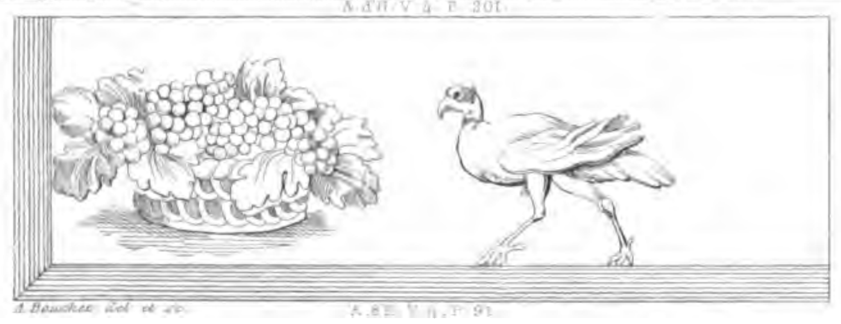
Le personnage dont nous nous occupons avait probablement la tête couverte d'un bonnet blanc; ses autres vêtements devaient être bleus. La petite table est couleur de bois jaunâtre. Des deux draperies qui la couvrent en partie, l'une est blanche, l'autre est rougeâtre. On peut penser que c'est une toilette contenant tout ce qui sert à la coiffure. Les petites branches d'arbre sont vertes. Le petit coffre est en partie blanc et en partie jaune. Serait-ce la *pyxis*, où était renfermé le *mundus muliebris*, qui comprenait les instruments en usage pour l'arrangement des cheveux? Ils étaient au nombre de quatre, et leurs

(1) V. Servius, *Æ*. III, 484.

(2) Macrobe, *Sat*. II, 5.

(3) Juvenal, *Sat*. VI, 476, et Schol. hic ibid., et L. 49, *de Leg*. 3.





A. Bouchet del. et sc. A. E. H. V. 4. P. 91.

6 Pouces

Chor.

noms nous ont été conservés, ce sont : *calamistri*, espèce de fers à crêper, nommés par Lucien σίδηρα ὄργανα; *discerniculum*, on s'en servait pour diviser les cheveux en boucles; *pecten*, c'est le peigne; et enfin le miroir, *speculum*, qui, chez les anciens, était fait d'un métal poli (1).

Au-dessous de la toilette se trouve un vase, qui paraît être en verre. Il faut supposer qu'il contient des parfums. Lucien (2), en effet, dans une longue énumération de tout ce qui concerne la toilette des femmes, nous parle de vases pleins de drogues magiques, πολλῆς κακοδαιμονίας, à l'aide desquelles on polissait les dents et on noircissait les sourcils, et il passe immédiatement après à la description de la coiffure.

PLANCHE 13.

Ce tableau est d'un goût excellent et d'un fini qui le fait ressembler à une miniature. On doit regretter vivement qu'il soit aussi fortement endommagé. Le cadre a plusieurs bandes de diverses couleurs. La bande extérieure est noire, la seconde et la dernière sont blanches; la troisième et la cinquième sont d'un rouge sombre; entre elles deux s'en trouve une verte, et la septième

(1) Pignor., *de Serv.* Lucien, *Amor*, § 40. Varr. *de L. L.*, L. 4.

(2) *Amor*, § 39.

est à peu près blanchâtre. La corniche et les colonnes paraissent de marbre blanc. Le plancher et le reste de l'architecture intérieure sont plus fortement ombrés. La jeune fille qui est debout, a les cheveux blonds, entrelacés de rubans rouges et blancs ; ses boucles d'oreilles sont couleur d'or. L'étoffe qui lui couvre le sein est jaune. Son vêtement de dessus est blanchâtre ; elle a des manches violettes, que l'on dirait doublées de vert. La partie du vêtement de dessous que l'on aperçoit est violet avec bordures vertes ; l'autre habit de dessous, qui descend jusqu'aux pieds, est jaune ; elle a des sandales rouges. Un ruban bleu attache à son bras son instrument, qui est, ainsi que le plectrum, de couleur jaune. C'est une de ces citharistes que l'on voyait, non-seulement dans les repas publics, mais même dans les spectacles, jusqu'à ce qu'une loi (1) fût venue interdire cette profession.

Au milieu du tableau est un joueur de flûte, aux cheveux châtains, et à la carnation un peu rouge. L'espèce de bande ou *capistrum* qui lui serre les deux joues est blanche, et son manteau, qui retombe sur sa cuisse, et du côté opposé sur son siége, est de couleur jaune. Son habit, changeant du bleu au rouge-clair, est bordé de franges, dont les bandes sont au nombre de trois, deux jaunes et une verte au milieu. Les broderies, dont l'habit est parsemé, présentent de petites fleurs couleur d'or sur un fond pourpre. Le mot broderie, au

(1) L. 10, C. Th., *de Scen.*

surplus, pourrait ici être impropre, et l'on devrait peut-être voir dans les ornements dont est parsemé le vêtement du *tibicen*, quelques-unes de ces *crustæ*, prohibées par Théodore (1). C'étaient des pièces rapportées absolument comme on le fait pour orner des vases d'or ou d'argent; la loi citée en note nous dit que le fond des *crustæ* était pourpre; quant à l'autre couleur, elle variait beaucoup. Revenant au costume du joueur de flûte, nous voyons, au-dessous de sa poitrine, une sorte de ceinture jaune, bordée de rouge, qui serre ses vêtements. Ses sandales sont jaunes : c'est aussi à peu près la couleur des deux flûtes qui s'introduisent dans sa bouche par l'ouverture pratiquée à cet effet dans le *capistrum*. Son siége et l'escabeau placé devant lui sont jaunes aussi, mais ornés de raies rouges. Le siége est couvert d'une grande draperie rouge à bandes jaunes, que l'on voit retomber derrière le *tibicen*.

Comme l'on voit, il est très-probable que les joueurs d'instrument exécutent ici un de ces concerts auxquels Horace fait allusion :

> Sonante mixtum *tibiis* carmen *lyra*,
> Hac Dorium, illis barbarum (2),

et que les Grecs nommaient συναυλία, suivant le témoignage exprès de Suidas, lequel définit ce mot : ὅταν κιθάρα, καὶ αὐλὸς συμφωνῇ... Pour plus de détails à ce sujet,

(1) L. 10, C. Th., *de Scen.*

(2) *Epod.*, IX, 5.

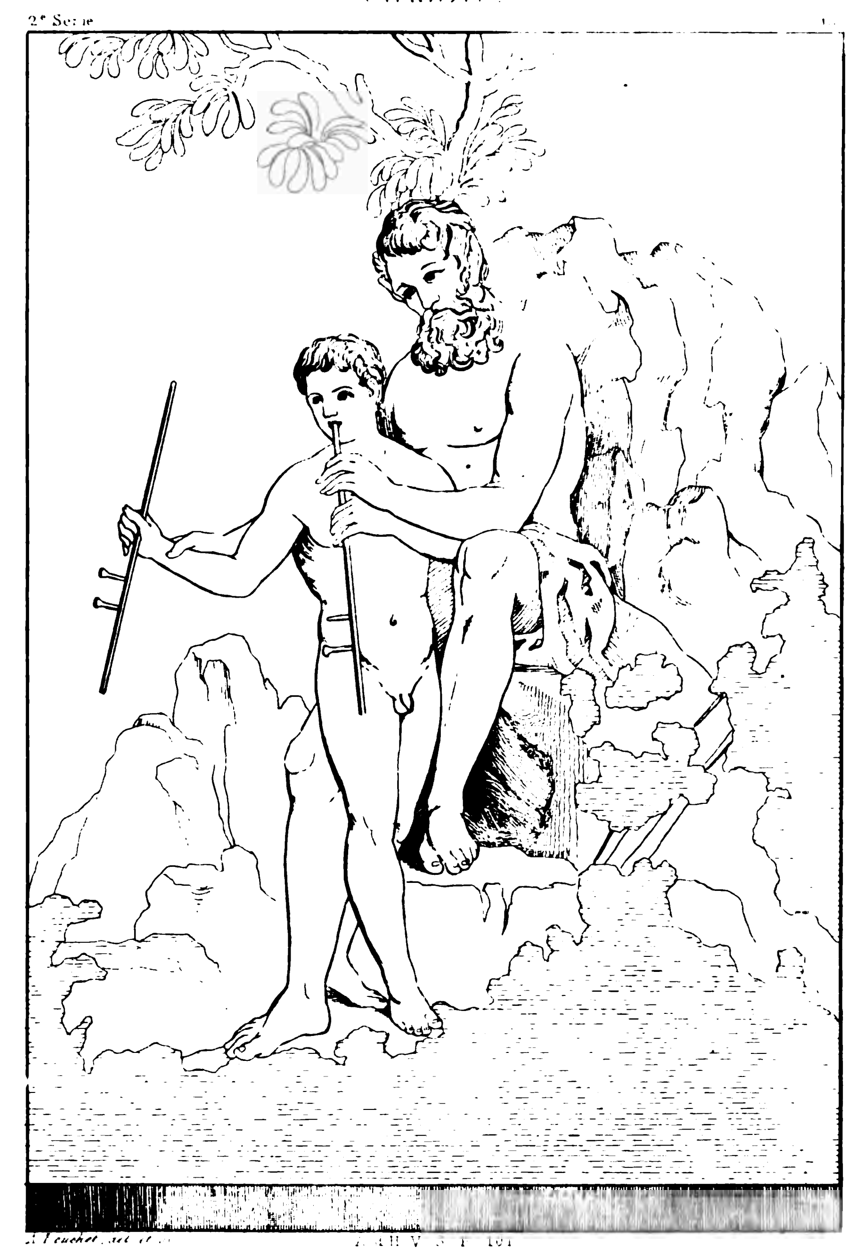
on peut voir une dissertation sur la symphonie des anciens (1).

En examinant les autres parties du tableau, nous trouvons un siége de couleur jaunâtre, puis un escabeau aux raies rouges, un coussin et sa garniture, le tout d'un beau jaune. La femme assise sur un siége a les cheveux châtains, sous une couronne de feuilles vertes, sur laquelle on aperçoit nombre de fleurs jaunes et blanches; elle porte des boucles d'oreilles et un double bracelet d'or. Son habit de dessous, de couleur changeante du bleu au rouge, laisse à découvert une partie de la poitrine, va retomber sur le bras droit et reparaît ensuite au bas de la figure. Le vêtement de dessus est blanc; la chaussure est jaune avec une semelle rouge. Les pages du volume ouvert qu'elle tient entre ses mains, dans une attitude qui semble indiquer qu'elle va chanter, sont chargées de lignes de couleur brune. Seraient-ce des chiffres ou d'autres signes propres à exprimer les notes de musique? Ce point sera peut-être éclairci par de savantes dissertations sur le rhythme de la musique ancienne que nous devons à l'Académie des Inscriptions (2).

Les deux hommes sont couronnés de feuilles vertes et de lierre. Celui que l'on aperçoit de profil est vêtu de bleu, l'autre de violet.

Ce tableau représente évidemment un concert. Serait-ce un chœur dramatique? La présence d'une

(1) Académie des inscriptions, t. V. (2) T. VII.



4 Pouces

Erziehung des Olymp.

femme parmi les chanteurs le fait supposer. Que les femmes fissent parties des chœurs, c'est ce dont on ne peut douter en présence d'un passage d'Aristote ou de l'auteur, quel qu'il soit, du livre intitulé *de Mundo;* nous y trouvons en effet, qu'au signal donné par le chef du chœur, on entend résonner à la fois des voix d'hommes et de femmes... Ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρξαντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Sénèque, parlant aussi des chœurs, dit en propres termes : *Accedunt viris* feminæ, *interponuntur* tibiæ. Nous apprenons d'autre part (1), que le chœur tragique se composait de quinze personnes qui entraient en scène trois à trois. Chacun des ces groupes se nommait ζυγὸς; il pourrait se faire qu'un ζυγὸς fût ici représenté. Quant à la musicienne, elle fait sa partie dans le chœur; à moins qu'on n'aime mieux la prendre pour une *monodaria.* C'est ainsi que l'on appelait les femmes qui chantaient seules; μονῳδία en grec, et *sicinium* en latin, c'était un chant à une seule voix (2). Nous savons d'ailleurs que chez les anciens, en Grèce comme en Toscane et à Rome, les femmes s'exerçaient au chant (3).

PLANCHE 14.

Un vieillard est assis sur un rocher, au pied d'un arbre. Il est presque entièrement nu; seulement on aper-

(1) Pollux., IV, 108.

(2) Hesychius, in verbo Μονῳδία; Isidore, VI, 19.

(3) Macrobe, *Sat.* II, 10. Ovid. *Ars*, III, 315 et suiv.

fils de Jupiter et d'Alcmène, à qui l'on attribua dans la suite les exploits de tous les autres héros du même nom, et que l'on désigna par la dénomination d'*Argien* et de *Thébain* (1). On connaissait encore Hercule *Phénicien* (2), Hercule *Gaulois* (3) et Hercule *Prodicien*, ainsi nommé de Prodicus qui avait représenté ce héros, tout jeune encore, rencontrant sur son chemin la Volupté et la Vertu, et s'attachant aux pas du dernier de ces deux génies. L'on a dit que le nom d'Hercule n'a été le nom propre d'aucun personnage de la Fable, mais que ce fut une qualification attachée à tous les hommes courageux, aux conquérants et aux fondateurs de colonies; qu'ainsi, par exemple, les Égyptiens, les Phéniciens et les Grecs appelèrent de ce nom leurs héros Osiris, Mélicerte et Alcée (4). On a voulu voir aussi dans Hercule et dans ses exploits, le soleil et ses effets merveilleux (5). Quant à l'étymologie de ce nom, nous avons eu occasion de dire qu'Alcide, chez les Grecs, aurait été appelé Hercule, Ἡρακλῆς, à cause du courroux de Junon, Ἥρα, dont il faillit être la victime. Le mot hébreu הרוכל, *Harokel, marchand,* a fait penser que le héros de la Fable ne fut autre chose qu'un marchand tyrien. Le mot *Har-Kull,* qui signifiait chez les Carthaginois *conducteur de troupes,* semble avoir plus de rapport avec l'idée que nous nous

(1) Diodore, IV, 10; V, 76; ibi Wesseling.

(2) Hérodote, II, 44; Philostrate, *Apoll.* V, 4; Clerc, *Bibl. chois.* t. XI.

(3) Lucien, *in Herc.*

(4) Clerc, *Bibl. Univ.* t. I et II; Vossius, *Idol.* I, 12 et 13, 22, 34 et suiv.

(5) Vossius, *Idol.* II, 15; Cuperus, *Harpoc.* p. 95 et 96.

faisons d'Hercule. Enfin si l'on consent à considérer ce héros comme une personnification du soleil, comme le *roi du feu,* ἄναξ πυρὸς (1), on trouvera très-bien la raison de son nom dans le mot hébreu הרך, *Harac,* qui veut dire *brûler.*

Dans cette planche on a représenté un des exploits qui illustrèrent la jeunesse du héros.

Le fond de la peinture est un ciel et un paysage avec des arbres et des rochers au milieu desquels on aperçoit un antre qui servait sans doute de repaire au lion. Hercule a des cheveux châtains et une carnation bronzée. Il a jeté à ses pieds son carquois argenté rempli de flèches, son arc, sa massue, et une draperie d'un jaune assez foncé. L'enduit qui n'est pas très-bien conservé à cet endroit, peut laisser voir dans le dernier des objets que nous avons énumérés, une peau de lion. La dépouille des animaux fut le vêtement primitif des hommes, et celle du lion convenait si bien à Hercule que Théocrite en a orné le berceau du héros :

Εὐνὰ δ' ἧς τῷ παιδὶ τετυγμένα ἀγχόθι πατρὸς,
Δέρμα λεόντειον, μάλα οἱ κεχαρισμένον αὐτῷ (2).

Il y a cependant plus de vraisemblance à dire que le peintre a figuré une draperie dans son tableau. Il aura trouvé ainsi un moyen assez ingénieux de faire deviner l'issue du combat qu'il a représenté. Car, comme on sait très-

(1) Nonnus, *Dionys.*, XL. (2) *Id.* XXIV, 134.

bien qu'Hercule était toujours revêtu d'une peau de lion, on pense qu'il va conquérir celle de son terrible adversaire. On le voit ici luttant tout nu, sans autre défense que sa souplesse et son agilité, sans aucune arme autre que son bras vigoureux. Il tient l'animal à la gorge et s'efforce de l'étouffer dans ses mains.

La Fable nous a transmis le nom de plusieurs lions vaincus et tués par Hercule (1). Il s'agit de savoir quel est celui que le peintre a voulu nous montrer ici. Est-ce celui du mont Hélicon, de Lesbos, de Teumésis, du mont Cythéron, ou, le plus célèbre de tous, celui de Némée ? La réputation du dernier parlerait en sa faveur. On doit prendre aussi en considération que sa mort fut un des douze travaux d'Hercule; et surtout que, comme il était invulnérable, le héros ne put employer pour le tuer ni sa puissante massue, ni ses flèches, et qu'il fut obligé de l'étouffer dans ses bras. Sous ce dernier rapport notre peinture s'accorderait parfaitement avec la Fable et avec toutes les poésies mythologiques. Il n'y aurait qu'un seul poëte qui viendrait contredire le détail de la lutte telle que l'artiste l'a figurée : ce serait Théocrite, qui veut qu'Hercule, pour se soustraire aux griffes du monstre, l'ait attaqué par derrière :

Ῥίψας τόξον ἔραζε πολύῤῥαπτόν τε φαρέτραν,
Ἦγχον δ' ἐγκρατέως στιβαρὰς σὺν χεῖρας ἐρείσας
Ἐξόπιθεν· μὴ σάρκας ἀποδρύψῃ ὀνύχεσσι.

(1) Scoliaste de Théocrite, *Id.* XIII, 6; Lactance, in Stac. *Theb.* I, 485; Servius, *Æn.* VIII, 295; le Scoliaste d'Hésiode, Θ. 329; Apollodore, liv. II; Théocrite, *Id.* XXV; Diodore, IV, 11 : Hyginus, *Fab.* XXX.

Il est vrai que cette idée est, sinon bien poétique, du moins pleine de bon sens et de raison, car Hercule n'était pas invulnérable (1). Mais on n'en voudra pas à l'artiste pour avoir donné à son combat une couleur de générosité en nous montrant le héros et le lion luttant corps à corps, et nous avoir intéressés plus vivement à l'homme pour qui on redoute les griffes dangereuses de l'animal. Cette vérité a été si bien sentie que cette attitude des deux combattants a été adoptée dans plusieurs médailles de la grande Grèce, dans beaucoup de lampes antiques (2) et dans quelques statues. La seule considération qui pourrait exclure le lion de Némée, et faire penser aux autres lions tués par Hercule, c'est que la victoire sur le premier fut remportée par le héros quand il avait déjà toute la vigueur de l'âge viril, tandis que les autres furent des jouets qui servirent à amuser son enfance, et à éprouver son courage (3). Et dans la peinture reproduite par cette planche, il est bien certain que le héros est encore dans la fleur de la jeunesse.

PLANCHE 16.

Ce tableau et les suivants sont sur marbre et appartiennent au genre des monochrômes. Les anciens avaient

(1) Apollodore, II, p. 60; Hyginus, *Astron. Poët.* II, 6.

(2) Montfaucon, t. V, Pl. 172.

(3) *Marm. Oxon.* P. I, Pl. XII.



A. Boucher, del. sc. 20.

A. d'H. V. I. P. 15.

6 Pouces.

Erziehung Neptuns.

nommé ainsi les peintures d'une seule couleur (1). Si l'on en croit Pline, le cinabre était celle que l'on donnait le plus volontiers à ces sortes d'ouvrages : « *Cinabari veteres, quæ etiam nunc vocant monochromata, pingebant* (1). » C'est aussi la teinte qui paraît avoir appartenu, autant qu'il est permis d'en juger aujourd'hui, à ce tableau et aux suivants. Ce genre qui ne réclamait en aucune manière l'entente du coloris, devait être adopté de préférence par les artistes, lorsqu'ils n'étaient pas encore initiés à toutes les parties de l'art. L'unité de teinte, la froideur et la sécheresse qui s'attachent à ces ouvrages, étaient cause que l'on hésitait souvent à les ranger parmi les peintures parfaites, et qu'on voulait les reléguer dans la classe moins estimée des dessins et des clairs-obscurs; mais ces chicanes n'étaient pas une raison suffisante pour qu'ils fussent dédaignés par les grands maîtres qui s'en servaient, quand, parvenus au comble de la gloire, ils étaient assez sûrs d'eux-mêmes pour renoncer au prestige de la couleur et se confier au seul mérite du dessin. Polygnotte et Zeuxis avaient peint des monochrômes (3). Sous les empereurs, à une époque où l'art était bien loin de son enfance, les monochrômes étaient encore en vogue.

Celui-ci a été tellement altéré par le temps qu'on en distingue à peine les contours; et cela est d'autant plus

(1) Pline, XXXV, 3.
(2) XXXIII, 7.
(3) Quintilien, *Instit.* XI, 3. Pline, XXXV, 9.

fâcheux que le sujet était déjà par lui-même assez difficile à expliquer, et qu'on aurait eu besoin ici, plus que jamais, de toute la précision d'un ouvrage bien conservé.

Comme l'enfant paraît être la figure principale du tableau, on a cherché dans l'Histoire et dans la Fable un nom qu'il pût porter avec quelque vraisemblance, et à l'aide duquel on pût prêter une intention et un rôle à toutes les autres figures du tableau.

On a pensé à l'éducation d'Achille, à celle de Neptune, et enfin à la naissance d'Arion, et l'on a été assez embarrassé pour adopter d'une manière définitive l'une de ces trois explications.

Au dire de presque tous les poëtes, l'éducation d'Achille fut confiée par Thétis au centaure Chiron; mais Homère prétend que son héros fut élevé par Phénix dans la Phthiotide. Ainsi le maître dit à son élève : « J'habitais les confins de la Phthiotide, et c'est moi, ô « Achille, qui te fis ce que tu es aujourd'hui. Je t'aimais « de tout mon cœur; tu ne voulais pas aller avec d'au- « tres que moi; tu ne mangeais que quand je te tenais « assis sur mes genoux; je te présentais les morceaux, et « je te donnais à boire (1) ». On sait en outre que chez les anciens l'éducation des enfants était divisée en deux parties, et avait deux objets bien distincts : l'esprit et le corps; que l'un était confié aux soins des *pédagogues*, et l'autre à ceux des *nourrices*.

(1) *Il.* IX, v. 480; Q. Calabrus, III, 467 et suiv.

Le vieillard que l'on voit dans cette planche tenir un enfant sur ses genoux, sera donc Phénix qui, en montrant du doigt un autel à Achille, son élève, l'initie à ces sentiments de religion et de piété qu'il lui rappelle dans Homère (1). La femme qui appuie une de ses mains sur l'épaule de Phénix sera la nourrice du jeune héros qu'elle caresse sans doute de son autre main. Et enfin l'autre femme du tableau et le cheval qu'elle tient par la bride, seront destinés ici à représenter la Phthiotide où naquit Achille, et qui était célèbre dans l'antiquité par le nombre et la bonté des chevaux qu'elle produisait (2). On trouvera d'autres exemples de ces images allégoriques. Ainsi Philostrate (3) offre l'île de Scyros sous la forme d'une femme belle et majestueuse, ornée de tous les produits de cette contrée; et dans le piédestal du temple de Pouzzol, érigé en l'honneur de Tibère, quinze cités de l'Asie Mineure sont représentées par autant de jeunes filles que l'on distingue par des symboles de circonstance.

On connaît toutes les supercheries que Rhéa, femme de Saturne, était forcée de mettre en usage pour dérober ses enfants à la férocité de son mari. Quand elle eut mis au monde Neptune, elle confia son éducation à des pasteurs d'Arcadie, et fit croire à Saturne qu'elle était accouchée d'un poulain, que le dieu dévora (4). A l'aide de cette fable on pourra reconnaître Neptune dans le

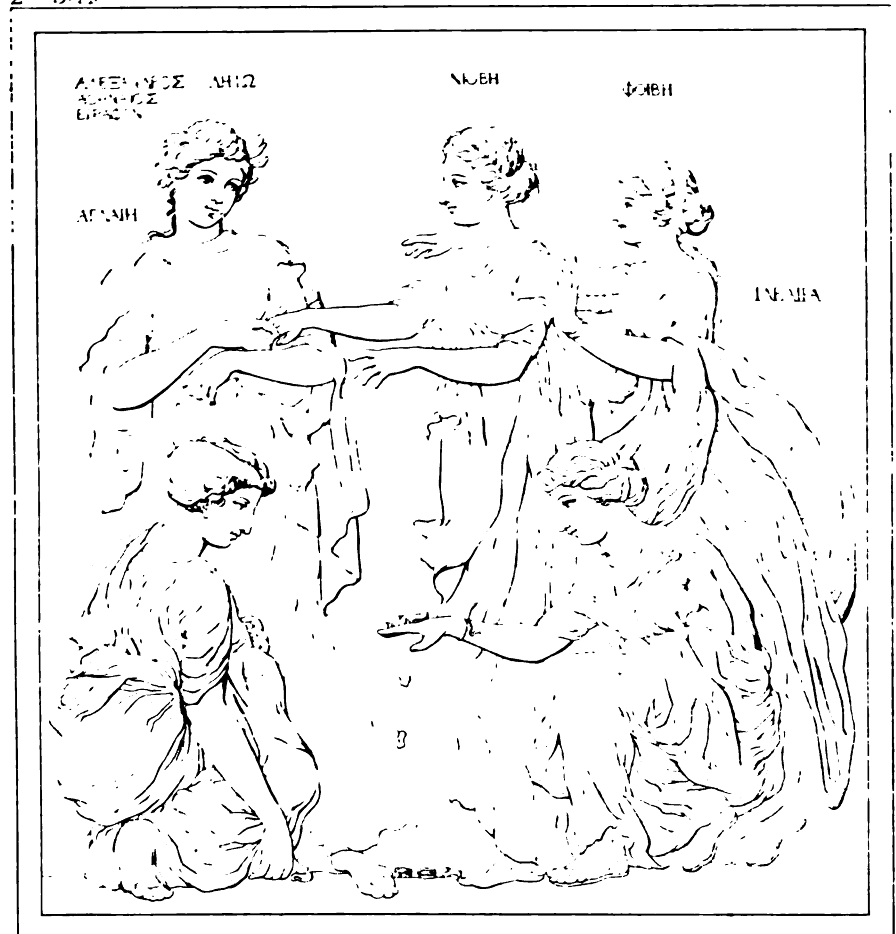
(1) *Loc. cit.* v. 492 et suiv.
(2) Q. Calabrus.
(3) *Imag.* I.
(4) Pausanias, VIII, 8.

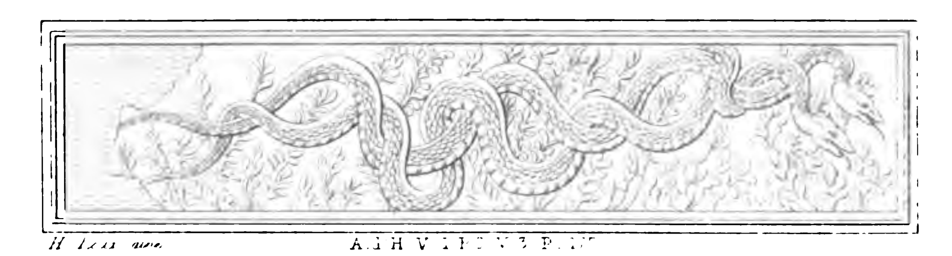
jeune enfant assis sur les genoux du vieillard, qui sera le berger auquel la déesse Rhéa l'aura confié. Enfin la femme qui se tient debout, derrière le vieillard, devra être Arnè, nourrice de Neptune, et la draperie qui lui couvre la bouche exprimera assez ingénieusement la discrétion dont elle doit faire preuve. La déesse Rhéa aura été figurée par la jeune femme qui semble recommander le mystère au vieillard et à la nourrice; elle tient par la bride le poulain qu'elle substitue à son fils, et qui doit satisfaire la voracité de Saturne.

Neptune amoureux de Cérès, sa sœur, essaya d'assouvir sur elle la brutalité de sa passion. La déesse s'étant métamorphosée en jument, et cachée en Arcadie au milieu des troupeaux, Neptune vint à bout de la découvrir, prit la forme d'un cheval, et devint père d'une fille dont le nom fut un mystère que l'on cacha religieusement aux profanes, et d'un cheval que l'on appela Arion (1). Alors Cérès tiendra par la bride Arion, son fils, et recommandera le silence au pasteur et à la nymphe, tant sur son accouchement monstrueux que sur le nom de sa fille qu'elle abandonne aux soins du vieillard et de la nourrice.

Quel que soit le véritable sujet de ce tableau, il est probable que le piédestal surmonté d'un autel a été placé avec l'intention d'indiquer que l'aventure se rapporte à une divinité.

(1) Pausanias, VIII, 25.





H. Roux aîné.

LE JEU DES OSSELETS.

Das Knöchelspiel.

PLANCHE 17.

L'auteur de ce monochrôme ne l'a pas cru indigne de porter son nom; on pensera comme nous, qu'il n'a pas trop préjugé de son œuvre; et, quand on en aura apprécié le mérite, on applaudira à cette noble confiance de l'artiste qui a sauvé de l'oubli un nom qu'on ne retrouve dans aucun monument antique et qui méritait d'arriver pourtant à la postérité. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΡΑΦΕΝ. *Alexandre, Athénien,* PEIGNAIT. Épigraphe pleine de modestie et qui justifie bien la terreur avec laquelle les artistes anciens abordaient la publicité ! Il n'y avait pas d'œuvre si parfaite qu'ils ne voulussent ranger dans le domaine de l'imparfait, et pour laquelle ils ne voulussent se réserver en quelque sorte le droit de la correction, quand la critique sévère aurait mis le doigt sur les défauts. L'imparfait, dans leurs épigraphes était encore une fiction ingénieuse, dont ils coloraient leurs erreurs. Leurs contemporains leur reprochaient-ils d'avoir livré au public un ouvrage indigne d'eux et de lui, ils répondaient : Vous avez tort de prononcer un arrêt définitif et sans appel sur un tableau que nous avons donné commencé et non achevé. Nous avons écrit au-dessous : *faciebamus* et non *fecimus; nous faisions* et non pas *nous avons fait.* Enfin, après leur mort, quand ils n'étaient plus là pour corriger leurs erreurs et suivre les conseils de la critique, on pouvait dire pour eux

qu'une mort prématurée les avait privés du privilége de la correction. Cette forme était généralement adoptée. Apelles et Polyclète eux-mêmes en réclamaient tous les avantages, et on ne saurait pas trouver plus de trois inscriptions dont le verbe soit au temps parfait. *Tria non ampliùs, ut opinor, absolute quæ traduntur inscripta :* ILLE FECIT (1). Phidias avait écrit sous la fameuse statue du Jupiter Olympien :

Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε.

Phidias, fils de Charmide, athénien, me fit (2).

Enfin, sur un buste du musée de Naples on lit : ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ, *Apollonius fecit ;* et sur un vase étrusque de la belle collection de D. Guiseppe Valletta : ΜΑΞΙΜΟC ΕΓΡΑΨΕ, *Maximus pinxit.*

Pour en revenir au peintre Alexandre, tout ce que nous pouvons savoir de lui, c'est qu'il vécut quelque temps avant l'ère chrétienne. Nous l'induisons de la forme des caractères grecs qui composent les inscriptions de son tableau, et surtout de celle de l'*epsilon*, du *sigma* et du *phi.*

Comme nous l'avons déjà dit, ce tableau est d'un mérite tout particulier ; mais il a, pour les antiquaires et les archéologues, une valeur inestimable, en ce que

(1) Pline, *Dédicace de son Histoire Naturelle à l'empereur Titus.*

(2) Pausanias, V, 10.

chacune des figures est accompagnée de son nom. On y voit cinq héroïnes : *Latone*, *Niobé*, *Phœbé*, *Hileæra* et *Aglaé*. Deux d'entre elles jouent aux osselets. Les anciens donnaient à ce jeu le nom de *pentalitizare*, (de πέντε, cinq, λίθοι, pierres); et ils le faisaient avec cinq petites pierres qu'ils lançaient en l'air de la paume de la main pour les recevoir sur le revers, sauf à prendre ensuite, d'une manière plus ou moins compliquée, ceux qu'ils avaient laissé tomber à terre. Pollux (1), à qui nous empruntons ces détails, a soin de nous prévenir que c'était un jeu de femmes. Les petits cailloux furent remplacés par les osselets, ἀστραγάλοι chez les Grecs, *tali* chez les Latins. Les femmes de notre peinture ont mêlé à leurs osselets de petits objets qui, sans doute, compliquent le jeu et le rendent plus agréable. Les érudits ont fait des traités entiers sur le jeu des osselets chez les anciens; quant à nous, nous nous bornerons à dire que ce jeu a fourni plusieurs sujets aux artistes de l'antiquité; qu'un des beaux ouvrages de Polyclète était connu sous le nom d'*Astragalizontes ;* et que dans une peinture de Polygnotte, on voyait Camiro et Clytie, filles de Pandare, παίζουσαι ἀστραγάλοις, jouant aux osselets.

Il est difficile de deviner dans quelle intention l'artiste, à qui nous devons ce tableau, a groupé ainsi ces cinq héroïnes, sur le compte desquelles les écrivains anciens ne fournissent que des documents peu nombreux. La-

(1) Pollux, liv. IX, sect. 126.

(2) Pline, XXXIV, 8.

(3) Pausanias, X, 30.

tone, fille de Cœus et de Phœbé, donna le jour à Apollon et à Diane; mais, suivant Hérodote, elle n'aurait été que la nourrice de ces deux divinités (1). La Fable fait mention de deux Niobé; l'une n'est connue que pour avoir été la première des mortelles à qui Jupiter ait fait violence; l'autre est la célèbre fille de Tantale et l'épouse d'Amphyon, roi de Thèbes, dont elle eut sept fils et autant de filles. Fière d'une aussi belle fécondité, elle manqua de respect à Latone, en s'opposant à ce qu'on rendît les honneurs du culte divin à cette déesse, qui n'avait eu que deux enfants, Apollon et Diane; et ces deux divinités, indignées d'un tel mépris, détruisirent à coups de flèches, en un seul jour, la postérité de Niobé (2). Il paraît qu'avant le mépris de Niobé et la vengeance de Latone, ces deux femmes vivaient en grande amitié, ce qui résulte d'ailleurs d'un vers de Sapho :

Λατὼ καὶ Νιόϐα μάλα μὲν φίλαι ἦσαν ἑταῖραι (3),

Latone et Niobé étaient amies intimes,

et ce qui explique aussi l'attitude familière que le peintre leur a donnée.

La Phœbé de notre peinture ne saurait être Phœbé, mère de Latone, mais plutôt celle qui est connue dans la mythologie comme fille de Leucippe et sœur d'Hiléæra (4). Les deux Leucippides (c'est le nom qu'on

(1) Natalis Comes, IV, 10.

(2) Ovide, *Métamorphoses*, n° 5.

(3) Livre XIII, C. 4.

(4) Apollodore, *Biblioth.*, liv. III.

donnait aux deux sœurs) furent enlevées par Castor et Pollux, et on leur consacra un temple à Lacédémone (1). L'orthographe du nom d'Hiléæra subit quelque variation. Cependant, comme ce mot paraît dériver d'ἵλαος, propice, ou d'ἱλαρὸς, gai, il semble qu'on doit l'écrire en latin et en français avec une *h*.

Il est question dans Homère d'une Aglaé, épouse de Charopus et mère de Nirée, le plus beau des Grecs après Achille; mais comme toutes les compagnes de la figure qui porte ce nom dans notre tableau remontent à une antiquité bien plus reculée, il vaudra mieux penser que notre Aglaé est la plus jeune des trois Grâces, celle que Vulcain choisit en mariage (2).

Quant au rapport que les cinq jeunes femmes de cette peinture peuvent avoir entre elles, il nous sera assez difficile de l'établir. Hérodote ne donne à Niobé que trois filles (3); elles s'appelaient peut-être Phœbé, Aglaé et Hiléæra. On pourra dire aussi que le peintre Alexandre a réuni dans un même cadre cinq figures qu'il a copiées d'après les originaux des plus grands maîtres, pour s'en servir comme de modèles; ou bien encore, qu'il a pris les figures de ces cinq héroïnes dans les temples qui leur avaient été consacrés; et qu'après leur avoir donné des attitudes gracieuses, il a écrit le nom de chacune d'elles pour qu'on ne pût pas les prendre l'une pour l'autre, ce qui aurait été un sacrilége.

(1) Pausanias, III, 16. Ovide, *Art d'aimer*, v. 680. Properce, I, *El.* 2.

(2) Hésiode, *Théog.*, v. 907 et 945.

(3) Apollodore, III, p. 145.

PLANCHE 18.

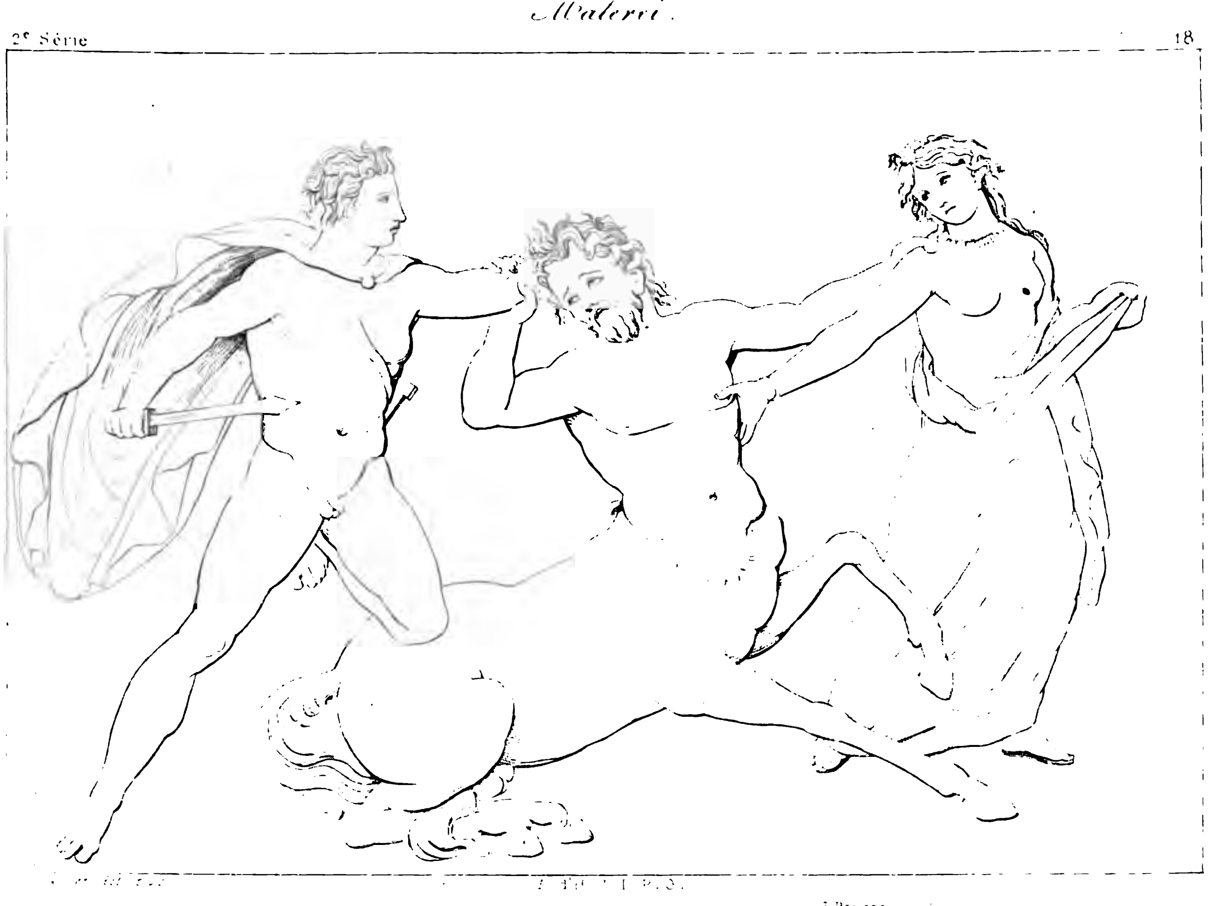
Cette peinture sur marbre a été trouvée, le 24 mai 1749, dans les fouilles de Résine. L'action qu'elle représente rappelle aussitôt ces vers de l'Énéide, au sujet de Corynée (1) :

> ....Super ipse secutus
> Cæsariem læva turbati corripit hostis,
> Impressoque genu nitens, terræ applicat ipsum :
> Sic rigido latus ense ferit.

> *Corynée à l'instant s'élance avec ardeur,*
> *Saisit ses longs cheveux, avec force l'entraîne,*
> *Et, d'un genoux nerveux l'appliquant sur l'arène,*
> *Lève sur lui le fer et le plonge en son sein.*

L'attitude décrite ainsi par le poëte ressemble tellement à celle des personnages de ce tableau, qu'on ne peut s'empêcher de penser que le poëte a inspiré le peintre, ou le peintre le poëte. D'ailleurs il faut reconnaître que les deux œuvres seraient dignes l'une de l'autre, et que cette peinture, qui est très-bien conservée, ne le céderait pas en beauté aux belles compositions de Virgile. On ne peut s'empêcher d'admirer dans le jeune assaillant et dans la hardiesse de son attitude la noble inspiration de l'artiste; et le sens qu'il a voulu donner à son tableau est

(1) XII, 301 et suivants.



3 Pouces

Theseus und Hippodamia.

révélé parfaitement par le centaure attaqué au moment où il porte une main téméraire sur la jeune fille effrayée, qui cherche à l'éloigner. Le peintre a-t-il confié à ce marbre un caprice de son imagination, ou bien a-t-il voulu retracer un fait de la Fable ou de l'Histoire? Cette dernière hypothèse a prévalu, et on a cru voir dans la composition de ce tableau la représentation de l'aventure qui donna naissance à la guerre des Centaures contre les Lapithes.

Pirithoüs, fils d'Ixion, roi des Lapithes, peuple de la Thessalie, avait épousé Hippodamie, et avait invité les centaures à ses noces. Ceux-ci échauffés par le vin se portèrent à des violences envers les femmes des Lapithes, et Euritus ou Eurition enlevait la fiancée elle-même, quand Thésée et Hercule vinrent au secours des offensés, massacrèrent les Centaures et dissipèrent ceux qui avaient échappé au carnage (1). La jeune femme que l'on voit dans ce tableau sera donc Hippodamie (2). Le centaure s'appellera Euritus ou Eurition, et le personnage qui attaque et qui va percer de son épée Euritus au moment même où il saisit Hippodamie, sera Thésée, ou tout autre héros.

L'auteur de ce tableau n'est pas le seul artiste qui se soit exercé à représenter cette scène tragique. On lit dans la description du temple de Jupiter Olympien, par Pausanias (3): « Dans la voûte, on voit les Lapithes se battant avec les « Centaures aux noces de Pirithoüs. Le roi des Lapithes

(1) Diodore, liv. IV. Plutarque, *Vie de Thésée*.

(2) Plutarque, dans la vie de Thésée, l'appelle *Deïdamie*, et Properce, II, 2, v. 61, *Iscomaché*.

(3) V, 10.

« est dans le milieu; près de lui est Eurition qui lui ravit « son épouse; mais Cænée la défend, pendant que Thésée « massacre les Centaures à coups de hache. » Plutarque (1), croit aussi que cet événement se sera passé tel qu'il était représenté dans la voûte du temple de Jupiter Olympien, et il parle de l'intervention de Thésée dans la querelle qui ensanglanta les noces de Pirithoüs, où il aurait été invité. Il ne cache pas cependant, qu'au rapport de plusieurs auteurs anciens, Thésée n'arriva chez les Lapithes que lorsque la guerre était déjà allumée entre eux et les Centaures.

Du reste, Ovide, qui a raconté aussi cette aventure, donne un rôle à Thésée dans les noces de Pirithoüs, et il fait mourir le centaure Euritus sous les coups de ce héros; seulement, dans la description qu'il en donne, il varie les accidents du combat; mais l'on comprend sans peine que le peintre qui n'a pas comme le poëte la faculté de nous représenter l'un après l'autre plusieurs accidents du même fait, en doit choisir le plus saillant et celui qui paraît le plus propre à émouvoir et à intéresser.

Ce tableau est, comme nous l'avons déjà dit, d'un mérite particulier, et quelques personnes ont voulu l'attribuer au même pinceau qui a composé les trois autres monochrômes de cette collection.

(1) *Loc. cit.*



PLANCHE 19.

Dans la philosophie ancienne, le polythéisme se trouvait étroitement lié à la métaphysique qu'il suivait pas à pas pour s'égarer avec elle dans des routes ténébreuses. Il lui prêtait ses formes, ses attributs tout matériels, et jetait ainsi, il faut le reconnaître, quelques lueurs fugitives, quelques éclairs sur un dédale le plus souvent sans issue. Ainsi il ne se contentait pas de diviniser les passions, de leur créer à chacune une existence, une individualité. Comme la métaphysique les analysait, et cherchait leurs causes et leurs effets; comme chaque passion première devenait pour elle un genre qu'elle subdivisait en un nombre infini d'espèces, la religion faisait de chaque passion une divinité dont elle précisait la naissance, la manière d'être, les goûts, les antipathies, et à toutes les phases, à toutes les modifications que la passion était appelée à subir, elle donnait une origine et un nom particuliers. Elle en faisait autant de petites divinités secondaires qui se rattachaient à la grande divinité première. On retrouvait encore ici le genre et l'espèce.

L'Amour était pour le vulgaire, fils de Vénus; mais les philosophes le disaient engendré par Poros, dieu de l'abondance, et par Pénia, déesse de l'indigence; car l'amour est-il autre chose que le désir d'un bien que l'on n'a pas, et la jouissance de l'objet que l'on désire (1)? Il

(1) Platon, *Conviv.*

ne faut pas croire non plus que l'on ne connût qu'un seul amour; les écrivains en comptaient deux, trois, et quelquefois un plus grand nombre; ils ne s'accordaient pas davantage sur leurs noms, ni sur leurs attributs. Comme notre peinture met en scène trois Amours, nous ne nous occuperons que des mythes qui se rapportaient à ce nombre. Nous lisons dans Pausanias (1), que l'on voyait à Mégare, dans le temple de Vénus, trois statues, représentant Ἔρως, Ἵμερος et Πόθος; Ἔρως, c'est-à-dire, l'amour arrivé à sa fin, la possession de l'objet aimé; Ἵμερος, le désir que fait naître la vue de la beauté; c'est du moins la signification qu'un ancien donne à ce mot, et qui forme le sens allégorique d'un récit d'Hésiode. Vénus, dit ce poëte, naît des flots de la mer, et marche accompagnée d'Ἔρως et suivie d'Ἵμερος (2). Quant à Πόθος, c'est le désir vague et sans objet déterminé.

Deux philosophes, Platon (3) et Apulée (4), ont voulu voir dans les trois Amours des emblèmes de l'amour physique, moral, et d'un troisième pour qui le corps et l'esprit ont un égal attrait.

Enfin Servius dans son commentaire sur l'Énéide (5), divise l'amour en trois classes : Ἔρως, Ἄντερως, Δύσερως, l'amour en général, l'amour réciproque, et l'amour malheureux, celui qui n'est pas payé de retour.

Cette planche offre un exemple des mille et une al-

(1) I, 43.
(2) *Theog.*, 201; le Scoliaste, *ibid.*
(3) *Conviv.*
(4) *De Philos.*
(5) IV, 520.

légories si pleines de grâce, dont l'amour a fourni le sujet à l'art antique. Celui que nous voyons en cage, rappelle le chasseur qui, dans Bion (1), aperçoit l'Amour sur un arbre et le prend pour un grand oiseau, μέγα ὄρνεον; et le nid que les Amours avaient bâti dans le cœur d'Anacréon. Stace a décrit aussi la cage de l'Amour; elle est formée de baguettes d'argent réunies par de l'ivoire, et couverte d'une voûte pourprée:

> At tibi quanta domus, rutila testudine fulgens
> Connexusque ebori virgarum argenteus ordo (2).

La scène représentée ici se passe dans une salle obscure d'un côté, dont l'entrée est ornée dans le haut d'une draperie jaune. L'autre côté est éclairé; on y voit une porte, au-devant de laquelle est tiré un rideau verdâtre.

Des trois Amours, l'un se trouve entre les jambes d'une femme qu'il regarde attentivement, et dont le front et une partie de la tête sont couverts d'une étoffe blanche. Elle a ses cheveux blonds réunis en tresse, un vêtement bleu de ciel, un habit de dessus vert, une chaussure, et des bracelets couleur d'or. C'est probablement Vénus; et alors la femme qui se tient derrière elle, et qui s'appuie sur son épaule, sera Pitho ou Suada, la Persuasion, compagne ordinaire de Vénus (3). Car ce n'est pas la beauté seule qui engendre l'amour. Ulysse n'était pas beau, et

(1) *Id.* II

(2) *In Psitach. Sylv.* II, 4.

(3) Pausanias, v. 11. Nonnus, *Dion.* XXXIII, 110. Horace, *Ep.* I, 6, v. 37.

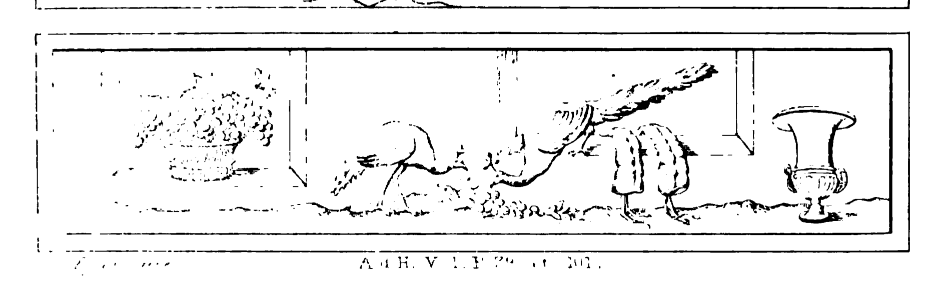
pourtant son éloquence fit souffrir, même à des déesses, le tourment de l'aimer :

> Non formosus erat, sed erat facundus Ulysses,
> Et tamen æquoreas torsit amore deas (1).

Pitho est revêtue ici d'une draperie verte, et ses bras sont ornés de bracelets d'or.

La troisième femme a la tête couverte d'une coiffe à peu près blanche, d'où sortent des cheveux blonds en désordre. Elle a un vêtement jaune avec des demi-manches vertes et une chaussure blanche. Nous y verrons l'Indigence, et notre conjecture sera fondée sur le rapprochement de passages des auteurs anciens où le portrait de cette déesse est tracé d'une manière assez semblable à la figure de notre tableau. Plaute et Aristophane ont mis en scène la déesse Inopia. Le premier la fait fille de la Débauche; le second, dans son *Plutus*, lui donne un visage blême, ὤχρα, un regard animé, et l'aspect d'une furie de tragédie (2). Il l'appelle aussi fille d'auberge, πανδοκεύτρια, marchande d'œufs, λεκιθόπωλις (3). On trouvera sans doute comme nous que les cheveux en désordre qui s'échappent de la *mitra*, dont la figure qui nous occupe est coiffée, et que les vieilles femmes affectionnaient beaucoup, sa chaussure grossière, ses demi-manches, ses yeux et tout son visage la rapprochent beaucoup du personnage décrit par Aristophane.

(1) Ovide, *Art.* II, 123.
(2) *Plut.* v. 422, 423.
(3) *Ibid.* v. 426. V. Scoliast. *ibid.*



A d H. V. I. P. 2e et 201.

6. P.

REPAS DOMESTIQUE.

Häusliches Mahl.

A présent que nous sommes bien fixés sur les personnages que représentent les figures de notre tableau, nous devrons découvrir le sens de l'allégorie qui en fait le sujet. On a voulu nous montrer ici sans doute les trois Amours s'échappant des mains de Pénia leur mère. Ἔρως est déjà sur les genoux de Vénus qu'il dévore du regard :

Si nescis, oculi sunt in amore duces (1).

Ἵμερος veut, en voyant la Beauté, échapper à sa mère qui le retient par les ailes. Enfin, Πόθος, l'amour naissant, le désir vague, reste encore dans la cage où cependant il agite ses ailes comme s'il se préparait à s'envoler aussi.

Enfin si les trois petits génies sont ici les emblèmes de l'amour moral, de l'amour physique, et d'un troisième qui tient de la matière et de l'esprit, nous prendrons pour l'amour moral ou céleste celui qui est dans le sein de Vénus ; l'amour physique ou terrestre, captif des sens, sera figuré par le génie ailé, enfermé dans la cage ; et enfin, le troisième, celui qui se débat entre l'esprit et la matière, aura son symbole dans la représentation du petit génie, s'élançant vers Vénus et retenu par les ailes.

PLANCHE 20.

On ne saurait considérer avec trop d'attention les détails du repas domestique que représente cette peinture trouvée dans les fouilles de Résine. Chez les Égyptiens, les

(1) Properce, II, *El.* XII, 12.

Indiens, les Lacédémoniens, il existait d'anciennes lois ou des usages passés en force de lois qui prescrivaient une certaine publicité pour les repas des familles. A Rome, l'on devait manger, les portes ouvertes (1). Ces lois ne furent pas longtemps en vigueur, et les Romains dérobèrent bientôt à la publicité le luxe et les scènes trop souvent lascives de leurs *triclinium* (2). Le lit que l'on voit dans celui-ci est couvert d'une draperie blanche. Un jeune homme, qui a laissé tomber de ses épaules, sans doute dans l'*agitation* du repas, un vêtement qui était peut-être une *vestis cœnatoria* ou une *synthesis* (3), est à demi couché, et s'appuie sur le coude gauche. Il boit avec un vase en forme de corne, que l'on appelle rhyton. Les cornes des animaux paraissent avoir été les premiers vases à boire des peuples de l'antiquité (4). Cette circonstance nous explique l'usage où l'on était de mêler une corne aux attributs de Bacchus que l'on appelait ταῦρος, nom qui avait été donné aussi par les habitants d'Éphèse à leurs échansons (5). Enfin, selon Athénée (6), la coupe des anciens aurait été nommée κρατὴρ de κέρατος (corne), et le mot κέρασαι que l'on employait pour désigner l'action de mêler l'eau avec le vin, aurait eu la même origine. Dans la suite, le luxe mit en usage des vases d'or et d'argent, qui conservè-

(1) Hérodote, Méla, Strabon et Plutarque.

(2) Macrobe, *Sat.* III, 17. Valerius Maximus, II, 1.

(3) Mercurial., *Art. gymn.* I, 11. Athénée, XI, 7.

(4) Pline, XI, 37.

(5) Ezechiel Spanheim, *de Usu et præst. numism.*, dissert. V.

(6) Athénée, XI, 7.

rent toujours la forme de corne. Il y en avait aussi en verre, et l'on en voit un dans la collection du *Museo Reale*. Vider une grande coupe d'un seul trait, en faisant tomber le vin d'une certaine hauteur, comme on le voit ici, était considéré par les Grecs comme une prouesse à laquelle ils avaient donné le nom d'ἀμυστίζειν et de πίνειν ἀπνευστί (1). Une jeune femme, l'épouse ou la maîtresse du jeune homme, est assise sur le bord du lit. Il paraîtrait que chez les Grecs et les Romains les femmes ne se couchaient pas, mais s'asseyaient à table : *In ipsis lectis cum viris cubantibus, feminæ sedentes cœnitabant* (2). Il en était d'ailleurs ainsi dans les *lectisternium*, où l'on préparait des lits pour les dieux et des siéges pour les déesses (3).

La femme que l'on voit dans cette peinture a la partie inférieure du corps vêtue de la synthésis ; mais une draperie, qui est peut-être le *supparum* des Latins (4), lui couvre l'épaule droite, la poitrine, et vient s'agrafer sur le bras gauche. Ses cheveux sont enfermés dans un réseau couleur d'or :

Reticulumque comis auratum ingentibus implet (5).

Une esclave (6) lui présente une cassette qui renferme des vins ou des essences que les anciens mêlaient quel-

(1) Aristophane in *Acharn.*, act. V, scène II, v. 39. Callimaque dans Athénée, XI, 7. Athénée, X, 11. Horace, livre I, *Od.* XXXVI.

(2) Valerius Maximus, livre II, chap. 1.

(3) Valerius Maximus, *loc. cit.*

(4) Ferrari, Part. I, *de Re vestiar.*, liv. III, chap. 20. Sidonius, *Carm.* II, v. 323. Lucain, II, 362 et suiv.

(5) Juvénal, *Sat.* II, 96.

(6) Sénèque, *de Benefic.*, III, 27. Martial, V. *Epig.* XII, 19, 88.

quefois à leurs boissons (1), et dont ils se parfumaient la tête pour empêcher les vapeurs du vin de leur monter au cerveau (2). Dans cette dernière hypothèse, la cassette porterait le nom particulier de *myrothecium* (3). Peut-être encore, la boîte que l'on voit dans les mains de l'esclave contient-elle les souliers de la jeune femme. Et cette explication ne paraît pas dénuée de fondement, si l'on admet que le repas tire à sa fin ; que les pieds nus de la jeune femme réclament une chaussure ; et quand on sait d'ailleurs (4), que le luxe et le soin pour les chaussures étaient poussés si loin par les femmes élégantes de l'antiquité, qu'elles posaient leurs souliers au moment de se mettre à table, pour les confier à des esclaves qui les serraient dans des boîtes appelées σανδαλοθήκας (5), et les rapportaient ensuite lorsque le repas était fini. Ce serait pour cette raison que Plaute aurait appelé les femmes esclaves *sandaligerulæ* (6).

La table que l'on voit ici est ronde et supportée par trois pieds :

> ....Modo sit mihi mensa tripes et
> Concha salis puri (7).

Elle est du nombre de celles que l'on appelait τρίποδες, par opposition aux τράπεζαι ou aux τετράπεζαι, qui avaient quatre pieds. Il y en avait aussi à un seul pied, on les appelait *mo-*

(1) Diog. Laerce in *Anacharsis*. Athénée, I, 18, XV, 13.

(2) Ælian, *Var. histor.* XII, 31. Pline, XIII, 3. Juvénal, *Sat.* VI.

(3) Pline, VII, 30 ; XIII, 1.

(4) Casaubon, notes sur Suétone *Vitellius*, chap. II.

(5) Ménandre, *Pollux*, X.

(6) *Trin.* act. II, sc. I, 22.

(7) Horace, livre I, *Sat.* III.

nopodia (1). Les tables étaient carrées quelquefois ; mais quand elles étaient rondes, elles avaient l'avantage de s'adapter à la forme des lits que l'on désignait par le nom de *sigmata* (2).

On voit sur celle-ci trois vases, remplis de vin, autant qu'on peut en juger à la couleur du liquide qu'ils contiennent. Comme tout indique que le peintre a voulu représenter ici la fin du repas, il est très-probable qu'ils sont destinés aux libations que les Grecs faisaient toujours en l'honneur de Mercure, des Grâces, et de Jupiter conservateur. La dernière était ordinairement pour Mercure, père du sommeil (3).

A côté des trois vases est une espèce de cuiller percée de petits trous, et destinée à recevoir une certaine quantité de neige, sur laquelle on versait ensuite du vin pour le tremper et pour le rafraîchir. Ces ustensiles étaient de cuivre ou d'argent. On en a conservé des uns et des autres dans le *Museo Reale* (4).

Les convives ornaient de fleurs leurs poitrines, leurs cous, mais surtout leurs têtes, car ils les considéraient comme un moyen de conjurer l'ivresse.

Ils en répandaient sur leurs lits, sur leur table et sur le plancher (5), qu'ils arrosaient aussi quelquefois d'eaux odoriférantes.

(1) Tite-Live, XXXIX, 6; Plin. XXXIV, 3.

(2) Martial, IV, *Ep.* 77.

(3) Homère, *Odyss.*, VII, 137. Boulenger, III, 15. Stuchius, cap. ult. p. 440 et suivantes.

(4) Pollux, X, 24; Martial, XIV, *Epig.* 102.

(5) Spatian., in Ælius Verus. St.-Grégoire de Naziance περὶ φιλοπτώχ. et Plutarque, I, *Symp. Prob.* I; Stuchius, II, 14.

Les peuples de l'antiquité la plus reculée s'asseyaient pour manger (1), et si les lits (que l'on appelait *tricliniares* pour les distinguer de ceux qui étaient destinés au repos et qu'on désignait par le nom de *cubiculares*), devinrent à la mode, et furent employés pour les repas (2), on doit l'attribuer à l'usage où l'on était de sortir du bain pour se mettre à table. Plutarque prétend cependant que le lit est plus commode que la chaise (3).

Au reste, les anciens se couchaient pour manger dans une position tout à fait semblable à celle du jeune homme que l'on voit dans notre peinture. Et quand ils étaient rassasiés, ils s'allongeaient tout à fait, et reposaient leur tête sur un oreiller (4).

Les monuments antiques nous offrent d'autres scènes de repas domestiques ; on pourra les consulter dans Montfaucon (5).

PLANCHE 21.

Ce tableau est si simple et si peu compliqué ; les costumes, les attitudes et les actions des deux personnages qui en font le sujet sont tellement inhérents aux habitudes et à la vie des peuples anciens, qu'on peut le rapporter à peu près à tous les héros de l'antiquité.

(1) Athénée, I, 14 ; Virgil., *Æneid.* VII ; Varron, *de L. L.* lib. IV.

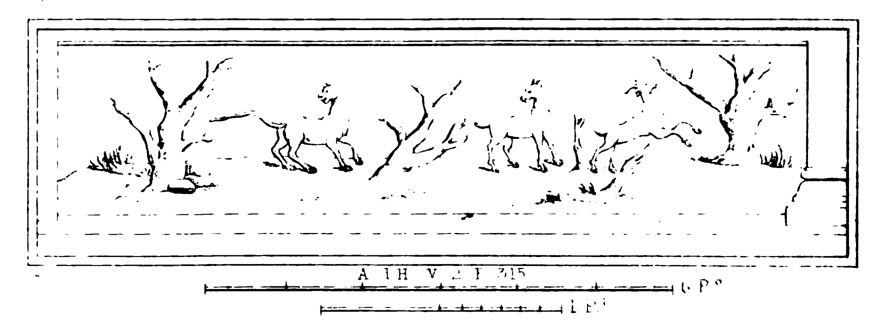
(2) Montfaucon, tom. III, part. I, livr. III, ch. VII, pl. LVII, LVIII.

(3) VII, *Sympos. Probl.* 11. Stuchius, *Antiq. convival.*, livre II, ch. XXXIV, p. 417.

(4) Mercurial., *Art. gymn.*, I, 11.

(5) T. III, part. I, liv. III, ch. VII, pl. LVII, LVIII.

A. d'H. V. I. 35.



A. d'H. V. I. 315

6 P.

1 P.

ULYSSE ET PÉNÉLOPE.

Ulysses und Penelope

On a pensé à Pâris se présentant en suppliant devant Énone irritée par qui il veut se faire guérir de la blessure qu'il a reçue de Philoctète (1). Il est certain que la coiffure pourrait à la rigueur passer pour un bonnet phrygien; que l'arc et le carquois ne seraient pas déplacés dans les mains de Pâris, dont Homère célèbre l'habileté à lancer les flèches.

Après Pâris, vient le jeune Anchise, à qui Vénus se présente sous la forme d'une nymphe pour lui découvrir son amour, se faire connaître à lui, et lui ordonner le secret. L'amant fortuné ayant voulu tirer vanité de l'amour de la déesse, fut atteint par le foudre de Jupiter qui ne le tua pas, mais le rendit impuissant (2). Le bonnet phrygien, l'arc et le carquois conviendraient à Anchise aussi bien qu'à Pâris; et enfin l'attitude des personnages se rapporterait assez au récit qu'Homère (3) a fait de leur rencontre. Anchise, dit-il, prit par la main Vénus qui jouait la pudeur et tenait les yeux baissés. Enfin le costume de la jeune femme serait bien celui d'une nymphe. On a pensé encore à Céphale, qui se rendit auprès de sa femme Procris pour éprouver sa fidélité (4). On a nommé enfin Orion et l'Aurore (5), Ulysse et Calypso (6); mais cependant on s'est généralement arrêté à Ulysse et à Pénélope.

(1) Quintus Calabrus, liv. X; Hygynus, *Fab.* 112; Tzetzes dans Lycoph., v. 913.

(2) Homère, *Hymne à Vénus*; Servius, *Æneid*, I, 621.

(3) *Loc. cit.*, v. 156 et suiv.

(4) Hyginus, *Fab.* 189.

(5) Homère, *Od.* V, 121 et suiv.; Hyginus, *Astr.*, II, 34.

(6) Homère, *Od.* V.

Il vient d'exterminer les amants de Pénélope à l'aide de ce fameux arc que lui seul avait la force de tendre. L'incertitude et le doute de l'épouse fidèle qui ne peut se résoudre à croire à tant de bonheur dans la crainte d'éprouver ensuite un cruel désenchantement, nous semblent assez exactement rendus dans l'attitude de la femme. Dans la narration de la reconnaissance d'Ulysse, Homère (1) dit que Pénélope, ayant appris par sa nourrice Euryclée l'arrivée du roi son mari, se leva de son lit, et s'assit en face de lui sans le reconnaître. Il lui fait dire avec une naïveté charmante :

Θυμός μοι ἐνὶ στήθεσσι τέθηπεν·
Οὐδέ τι προσφάσθαι δύναμαι ἔπος, οὐδ ἐρέεσθαι,
Οὐδ' εἰς ὦπα ἰδέσθαι ἐναντίον.

Mon cœur se glace dans ma poitrine; je ne puis prononcer une parole, lui faire une question, ni regarder son visage.

Pénélope a des cheveux blonds, en partie noués, en partie déliés. Elle est assise sur un siége d'un travail délicat, et ses pieds reposent sur un escabeau.

La chaise et le marchepied de la reine d'Ithaque avaient été décrits dans l'Odyssée (2) avec leurs moindres détails, et il est assez naturel que le peintre les ait fait entrer dans la composition de son tableau. Le geste de la main gauche de Pénélope exprime l'étonnement et l'incrédu-

(1) *Odyss.*, XXXIII, 89. (2) XIX, 55.

lité. Comment se pourrait-il qu'Ulysse eût exterminé lui seul tous ses rivaux ?

Ὅππως δὴ μνηστῆρσιν ἀναιδέσι χεῖρας ἐφῆκε
Μοῦνος ἐὼν, οἱ δ' αἰὲν ἀολλέες ἔνδον ἔμιμνον (1).

Il pourrait encore indiquer ici un signe de convention, par lequel Pénélope s'assure que l'homme qui est devant elle connaît son lit qui n'a jamais été vu par d'autre homme qu'Ulysse, et par d'autre femme que sa servante Attoride. Cette épreuve doit la convaincre de la vérité des discours d'Ulysse.

Quant à Ulysse, il ne pouvait être mieux caractérisé que par son arc, si célèbre dans l'épopée antique, et auquel Homère a consacré un chant entier de son Odyssée. Il tenait son arc débandé, et son carquois rempli de flèches ; parmi lesquelles il y en avait beaucoup qui faisaient des blessures mortelles.

Τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον, ἠδὲ φαρέτρην
Ἰοδόκον· πολλοὶ δ' ἔνεσαν στονόεντες οἰστοί (2).

L'espèce de capuchon couleur d'or dont il est coiffé, lui a été donné dans beaucoup d'autres monuments antiques (3). Il est probable que sa forme se rapporte au *pileus* des anciens qui convenait à Ulysse comme voya-

(1) Homère, *loc. cit.*, 37 et 38.

(2) *Od.* XXI, 59 et 60.

(3) *Tab. Iliac.*, n° 114. Fabretti, *Col. Traj.*, p. 215. V. un marbre antique placé dans le frontispice des *med.* de Buonarotti ; les médailles de la famille Mamilia dans Orsini et Gronovius *A. G.*, T. II, n. 3.

geur, et aussi comme époux d'une femme spartiate (1). Cependant on pourra peut-être avec autant de raison donner à l'ornement de sa tête le nom de *credemne* κρηδέμνον. Les autres parties du vêtement, la tunique rouge avec bordure bleue, la *læna* d'un bleu plus clair (c'est la draperie qui descend de la tête sur le dos), et l'étoffe couleur d'or qui enveloppe ses jambes, ne seront pas déplacés chez Ulysse autant qu'on pourrait le croire d'abord. Il est vrai qu'Homère a représenté le père de Télémaque sans chaussure, couvert de haillons et la tête nue, puisque ses rivaux se moquent de sa tête chauve; mais on peut dire que l'artiste s'est conformé au texte même d'Homère qui ne fait arriver la reconnaissance d'Ulysse qu'après qu'il a oint et lavé son corps, et qu'il s'est revêtu de sa tunique et de son manteau:

Ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα (2).

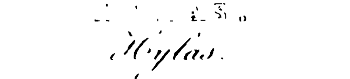
Il étend sa main droite vers Pénélope, et cherche par ses raisons à la convaincre et à la rassurer. Une seule chose dont on peut avoir lieu de s'étonner, c'est la jeunesse qui est empreinte sur les traits de son visage (3); mais on peut encore invoquer ici pour la justification du peintre l'autorité du poëte. S'il est vrai que dans l'Odyssée, Minerve donna à Ulysse avant son entrée dans

(1) Meursius, *Lacon.*, I, 17; Buonarotti, *loc. cit.*, *Præm.*, p. 8.
(2) *Od.* XXIII, 155.
(3) Gronovius, *loc. cit.*; Philostrate, *Hero.*, ch. 12 et livre II, *Imag.* VII.

PEINTURES.

Malerei

22.



A. d'H. V. 4. P. 31

1 Pied

Hylas.

Ithaque, et pour qu'il ne fût pas reconnu par ses rivaux, les traits d'un vieillard chauve, il est vrai aussi qu'il apparut *jeune et beau* aux yeux de Télémaque et de Pénélope par qui il devait être reconnu (1). L'on peut supposer encore qu'Ulysse a été figuré ici tel que Pénélope le vit dans son imagination, *jeune et beau,* comme le jour où il l'avait quittée; et à l'appui de cette hypothèse on dirait avec quelque apparence de raison qu'une pareille idée a été fournie au peintre par le poëte qui fait parler ainsi Pénélope au moment où elle commence à croire à la vérité des discours de l'homme qui se tient debout devant elle : « Je sais très-bien comment tu étais quand tu « t'embarquas pour quitter Ithaque :

...........μάλα δ' εὖ οἶδ' οἷος ἔησθα
ἐξ Ἰθάκης ἐπὶ νηὸς ἰών·

Le bas de la planche est occupé par une petite vignette qui représente un paysage avec des animaux.

PLANCHE 22.

L'enlèvement du jeune Hylas par les nymphes du fleuve Ascagne est une des fictions les plus gracieuses de la Fable. Au souvenir de cette aventure, l'imagination revêt de tous les charmes qu'elle peut créer le bel ado-

(1) *Od.* XVI, 174 et suiv., 210, et XXIII, 156 et suiv.

lescent qui voulait, imprudent! profaner les ondes limpides où trois belles femmes régnaient en souveraines. Elle prête une hardiesse mêlée de pudeur aux nymphes amoureuses; et une pitié irrésistible à la voix et aux accents douloureux du malheureux Hercule qui demande, mais en vain, son Hylas aux bois et aux rochers d'alentour.

Pour expliquer cette planche, nous n'aurons pas à choisir entre plusieurs faits de la Fable ou de l'Histoire. Il n'en est qu'un qui pourra s'y rapporter, c'est celui dont nous venons de parler. En effet, dans cette peinture, dont le fond est formé par un paysage peint de couleurs naturelles, pour le ciel, les arbres, l'eau et les rochers, on reconnaîtra, à ne pas s'y méprendre, les personnages et toutes les circonstances de ce fait fabuleux. Le jeune homme qui s'apprête à puiser de l'eau dans un vase jaune (χάλκεον ἄγγος (1)), sera le bel Hylas. Ses cheveux sont châtains, et sa carnation un peu rouge. Les trois nymphes aux cheveux blonds et au teint délicat, seront Eunica, Malis, et Nychéa, dont Théocrite (2) nous a transmis les noms. Enfin on reconnaît Hercule dans la figure qui se tient debout, et dont il n'existe plus qu'un fragment. La carnation du héros est bronzée; sa tête semble couverte d'une peau de lion qui retombe peut-être sur ses épaules; le geste de son doigt posé sur ses

(1) Théocrite, *Idyll.*, XIII, v. 39; Apollonius, I, 1207.

(2) *Loc. cit.*, v. 45.

lèvres indique l'état d'un homme qui réfléchit, et qui est incertain sur la conduite qu'il doit tenir. Ainsi dans Perse (1), Cherestratus ne sait s'il doit abandonner Chrysès, et il ronge son ongle, *crudum unguem abrodit.* On peut y voir encore une indication de la rage, et du désir de la vengeance :

Ungue meam *morso* sæpe quærere fidem (2).

Au reste, tous les auteurs de l'antiquité sont d'accord sur la douleur d'Hercule. Ils le représentent tous courant par le bois, et appelant de tous les côtés Hylas qu'il croyait égaré. Cette fable était même si répandue, qu'Ὕλαν καλεῖν, *appeler Hylas,* était passé en proverbe (3).

La fin de l'aventure, au rapport des mythologues, fut qu'Hercule, après des recherches inutiles, laissa sur les bords de l'Ascagne Polyphème qu'il chargea du soin de trouver Hylas, et partit avec les Argonautes (4).

Les nymphes, dans la crainte que leur larcin fût découvert, changèrent Hylas en écho. Il paraît que les habitants de ces lieux gardèrent longtemps le souvenir de cette aventure ; car dans une fête annuelle, après avoir sacrifié au fleuve Ascagne, un prêtre appelait trois fois Hylas, et, comme de raison, l'écho lui répondait autant de fois (5).

(1) V. 162.

(2) Properce, III, *El.* XXIII, 24 ; Horace, *Epod.*, v. 47.

(3) Eustathe, *Dionys.*, v. 805 ; le Scoliaste d'Aristophane, *Pl.* 1128.

(4) Anton. Liberalis, cap. 26.

(5) Anton. Liberalis, *loc. cit.*

Il importe peu dans l'intérêt de notre explication, que tous les auteurs qui ont traité de ce sujet, s'accordent sur les circonstances et les détails, et, par exemple, qu'ils n'attribuent l'enlèvement d'Hylas qu'à une seule nymphe appelée Ephidacie (1), ou à deux, ou à un plus grand nombre, ou enfin à toutes les nymphes (2); que le fleuve fut appelé Pégé (3), Cio (4), ou Ascagne. Toujours est-il qu'on ne peut pas donner à cette planche une explication plus naturelle.

PLANCHE 23.

Ce tableau est entouré d'un cadre formé de bandes rouges, bleues et blanches. Il nous représente une nymphe aux cheveux blonds qui se défend en jetant des cris contre la violence d'un jeune homme que l'on peut, à son carquois couleur d'or, reconnaître pour Apollon. Le manteau du dieu est rouge; la draperie qui laisse apercevoir lescharmes de la jeune fille, est d'une couleur incertaine, entre le bleu et le vert. La Fable met sur le compte d'Apollon beaucoupd'aventures pareilles à celle que l'on a figurée ici. «Phœbus, dit Clément d'Alexandrie (5), est chaste, « bon conseiller, mais les nymphes Stérope, Æthuse, Ar-

(1) Apollonius, I, 1229.

(2) Gronov., *A. G.*, I, Hhh. 2.

(3) Le Scoliaste d'Apollonius, I, 1235.

(4) Apollonius, I, 1223.

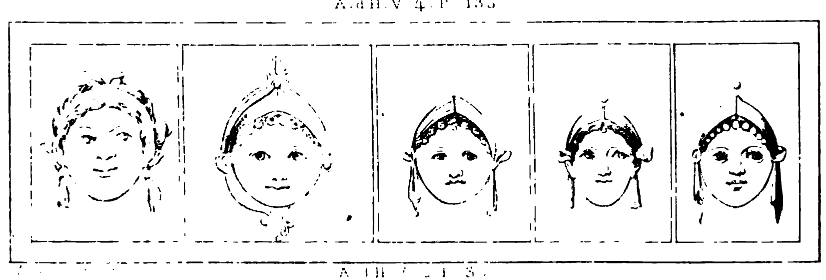
(5) Hyginus, *Fab.* 14; Servius, *Ecl.* VI, 43.

PEINTURES.

Herculanum.



A. d H. V 4. P. 135



A. H. … 3.

Apollo and Daphne.

« sinoé, Zeuxippe, Prothoë, Marpisse, Hyssipyle, pour-« raient attester le contraire; car la seule Daphné a été « assez heureuse pour fuir ce dieu, et se soustraire à sa « violence. » Cette énumération n'est pas complète, et l'on nommait encore Cirène, Climène et Chione (1).

La plus connue pourtant des aventures de ce genre est celle de Daphné, fille du fleuve Pénée, qui, poursuivie par le jeune dieu, supplia la Terre, sa mère, de venir à son secours et de la cacher. La prière de la nymphe fut exaucée; la Terre s'ouvrit, reçut sa fille dans son sein, et fit naître à sa place une plante qui porta le nom de Daphné, et dont Apollon couronna son front en souvenir de son amour (2). La présence de Daphné a été indiquée ici par le laurier que l'on peut reconnaître dans un des arbustes verts qui croissent sur le lieu de la scène. Cependant les pierres, couleur de porphyre, qui ressemblent aux débris d'un autel, rappellent aussi Créuse, mère d'Ione, qui fut violée par Apollon près de l'autel du dieu Pan, dans un lieu appelé μάκραι πέτραι, *les pierres longues* (3); et la trace de sang que l'on aperçoit sur la pierre blanche carrée, posée au pied d'un arbuste, est encore ici une

(1) Natalis Comes, IV, 10.

(2) Ovid., *Met.* I, 450; Ælian., *V. H.*, III, 1; V, 4; Hyginus, *Fab.* 140; Spanheim dans Callimaque, *H. in Del.*, v. 210; Servius, *Æn.* III, 92; Tzetzes dans Lycophron, p, 71; Palephat., *de Incred.*, ch. 50; Stace, *Theb.* IV, 290; Pausanias, VIII, 20; X, 5; Parthenius, *Erot.*, XV; Eustathe *Dionys.*, p. 217, 467; Casaubon dans Capitolinus, p. 141; Montfaucon, t. I, p. I, pl. LII.

(3) Euripide, *Ion.*, v. 936 et suiv. Pausanias, I, 28; Meursius, *Ath. att.*, II, 6.

indication plus manifeste. Car c'est de ce même lieu que les filles de Cécrops se précipitèrent après avoir vu Érytton, fils de Minerve :

Τοιγὰρ θανοῦσαι σκόπελον ᾕμαξαν πέτρας (1);

Mortes, elles tachèrent les pierres de leur sang.

La partie inférieure de cette planche est occupée par cinq petits masques de femmes peints sur fond noir. Leurs cheveux sont blonds, et leurs visages blancs; l'ornement ou arabesque qui entoure le second, et la bandelette qui ceint le front du premier, sont blancs aussi; les espèces de draperie qui couvrent la tête des quatre autres, et tombent après avoir formé des nœuds à la hauteur des oreilles, sont jaunes.

PLANCHE 24.

Cassiopé, femme de Céphée, s'était vantée d'être plus belle que les Néréides. Neptune, indigné, envoya un monstre marin qui dévasta le pays où régnait l'orgueilleuse Cassiopé, l'Éthiopie, selon les uns, la Palestine, ou la Phénicie, selon les autres (2). L'oracle de Jupiter Ammon, consulté dans ces tristes conjonctures, répondit

(1) Euripide, *loc. cit.*, v. 274.

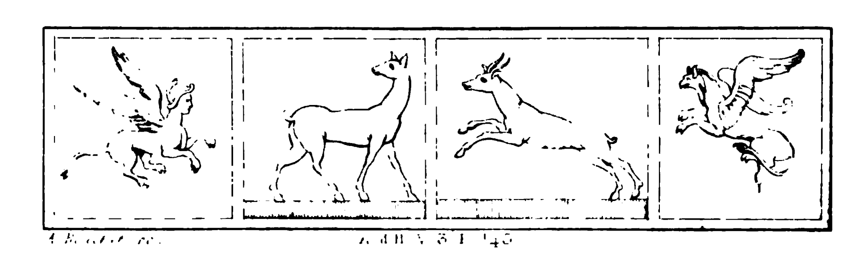
(2) Pomponius Méla, I, 11; Josephe, *de B. H.* III, 11; Pline, V, 31.

PEINTURES.

Malerei.



A. d. H. V. 4 P. 37.



A. d H. V. 3 P. 145

6 Pouces

Perseus and Andromeda.

que le seul moyen d'apaiser le courroux du dieu offensé était de livrer à la voracité du monstre la princesse Andromède. Et la fille de Céphée aurait été dévorée, si Persée n'eût combattu le monstre, et ne lui eût donné la mort. La main de la jeune fille fut la récompense que le héros réclama pour sa victoire (1). On a dépouillé aussi cette aventure de la couleur fabuleuse qu'on s'accorde à lui donner. Alors Andromède, fille de Céphée, fut demandée en mariage par Phénix et par Phinée; le vieux roi, son père, aurait bien voulu se décider en faveur de Phénix; mais comme il redoutait le courroux de Phinée, il laissa enlever sa fille par l'amant qu'il protégeait. Phénix partit avec la princesse, et s'embarqua sur un vaisseau qui avait la forme d'un monstre marin, et que pour cette raison on appelait Κῆτος. Pendant la traversée, Andromède, qui se croyait enlevée contre la volonté de son père, appelait du secours, lorsque Persée, qui naviguait dans les mêmes parages, entendit ses cris, et l'enleva à son ravisseur (2).

Le libérateur d'Andromède est célèbre dans la Fable pour ses exploits et aussi pour la manière merveilleuse dont il fut engendré par Jupiter, qui se métamorphosa en pluie d'or, et s'introduisit ainsi chez Danaë, que son

(1) Apollodore, II, 9; Ovide, *Mét.* IV, 669 et suiv.; Hyginus, *Fab.* 64; Philostrate, I, *Im.* 29; Tzetzes dans Lycophron, v. 836; Sophocle et Euripide, *Andromed.*, cités par Eratosthène *Catast.* 15 et 16; Hyginus, *Astr. Poët.*, II, 10; Aristophane, Θεσμοφ., v. 1109.

(2) Conon, ch. 40, dans Photius.

placé sur le rivage est encore assez confus, et on ne peut guère en déterminer la forme. Cependant les cordons, que l'on distingue avec assez de peine, peuvent porter à croire que le peintre a voulu représenter le sac, ou la besace, κίβισις, destiné à recevoir la tête de Méduse (1). A quelque distance, deux nymphes sont assises sur des rochers. La première, dont on voit tout le profil, est vêtue de blanc, et son front est couronné de plantes marines.

Au bas de ce tableau est un motif qui représente quelques fruits, et des saucisses suspendues.

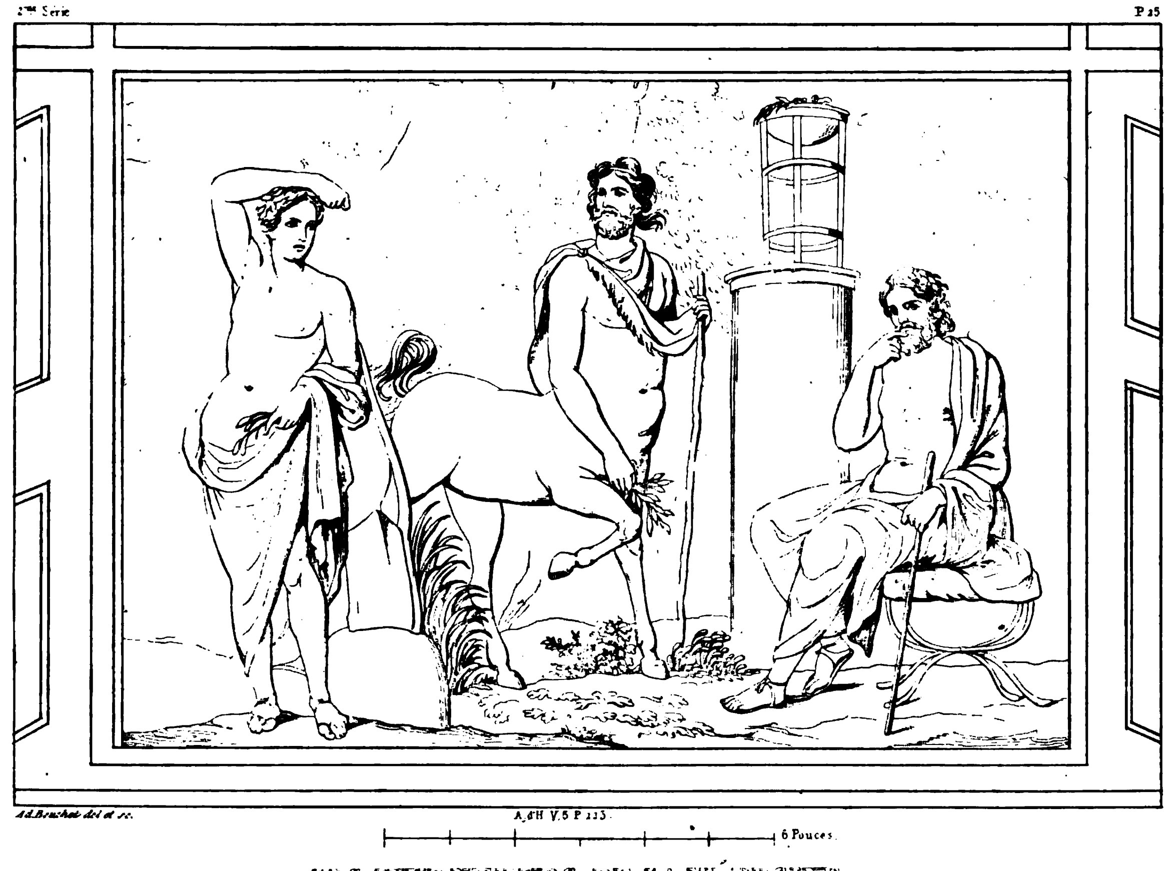
PLANCHE 25.

La découverte de la médecine, comme tous les grands événements d'une haute antiquité, était tombée chez les anciens dans le domaine de la mythologie, qui, selon son habitude, s'était plus occupée d'exalter par ses fables la gloire de cette invention que de mettre d'accord les fables entre elles.

D'après Hyginus (1), c'est le centaure Chiron, fils de Saturne, qui inventa la chirurgie, et introduisit l'usage des simples. On attribue à Apollon le traitement des maladies des yeux, et à Esculape, fils d'Apollon, l'invention de la clinique. Le plus ordinairement cependant l'inven-

(1) Hésiode, *Sc.*, v. 220 et suiv.; *ib.* Clerc; Grevius, *lect. Hesiod.*, ch. 18.

(1) *Fab.* 274.



Ad. Bouchet del. et sc.

A. d'H. V. 5. P. 115.

6 Pouces.

LES INVENTEURS DE LA MÉDECINE

Die Erfinder der Heilkunde

tion de la médecine en général était attribuée à Apollon (1) ou au Soleil. C'est en effet le soleil qui, en variant la température et la salubrité de l'air, influe sans cesse sur la santé de nos corps. Pourquoi donc restreindre la découverte de ce dieu à l'art de traiter les maladies des yeux ? On en a donné diverses raisons. La seule plausible, ce semble, est prise de ce que la lumière, celle du moins qui charme le plus nos yeux, émane du soleil, qu'Orphée nomme *le doux objet de la vue des mortels* (2). Aussi dans les longs adieux qui précèdent la mort des héros de tragédies, la lumière du soleil a-t-elle presque toujours sa part (3). La lumière, en latin *lux*, en grec φῶς, était un terme de caresse dont les amants usaient souvent à l'égard de leurs maîtresses (4). Plutarque raconte même qu'un amant à qui l'abus des plaisirs avait presque coûté la vue, dit, en voyant sa maîtresse, *adieu beau jour*, saluant ainsi son amante en même temps qu'il prenait en quelque sorte congé de la lumière (5). Ceci explique encore d'une manière satisfaisante l'usage où étaient les Égyptiens de joindre un œil droit aux symboles qui servaient à désigner Apollon. Ce peuple, on le sait, s'attribuait l'invention de la médecine (6), et il avait des médecins pour les différentes parties du corps (7). Les gens

(1) Pindare, IV, 480, *Pyth.*, et V, 85, *Pyth.*; Euripide, *Alcest.* 986, et *Androm.*, 900; Horace, *carm.*, V, 63.

(2) *H. in sol.*

(3) Euripide, *Iphig. in Aul.* V, 1250, 1280, 1505.

(4) Plaute, *Curc.*, I, 3, 47; Martial, V. 30.

(5) Plutar., *Sym.*, VII, 5.

(6) Pline., VII, 18.

(7) Hérodote, II, 84.

de l'art avaient fait des recueils d'observations très-anciennes pour les traitements d'un grand nombre de maladies. Ces recueils étaient réputés livres sacrés. Le médecin qui se conformait à ces oracles de son art, n'encourait aucune peine, quoi qu'il arrivât aux malades. Mais s'il voulait guérir par d'autres procédés, et que son audace ne fût pas couronnée par le succès, il était puni de la peine capitale (1). Ces livres, au nombre de six, sont mentionnés expressément par Clément d'Alexandrie (2), et l'un d'eux traitait spécialement des maladies des yeux. Ces maladies, on le sait d'ailleurs, ont été, et sont encore les plus communes en Égypte (3). Il n'y a donc pas à s'étonner que les habitants de ce pays eussent fait honneur à Orus, l'Apollon des Grecs, fils d'Isis, inventeur, d'après eux, de la médecine, d'une découverte aussi importante pour eux. D'autre part, de nombreux monuments attestent que l'art de guérir passa d'Égypte en Grèce et de Grèce à Rome avec tous ses usages; celui entre autres de confier à différents médecins le soin de diverses parties du corps. N'est-il pas dès lors à supposer qu'il entraîna aussi après lui les mythes dont les Égyptiens avaient enrichi son histoire.

Disons cependant que dans le texte d'Hyginus qui vient de faire l'objet de notre examen, on a proposé de lire *oracularíam* au lieu d'*ocularíam medicinam.* L'usage

(1) Aristote, III, *Pol.* 11; Diodore, I, 82.

(2) *Str.*, VI, 4, p. 269 ou 758.

(3) Maillet, *Descript. de l'Égypte*, t. I, p. 18; Perse, V, 186.

de demander aux oracles des remèdes contre les maladies était assez fréquent chez les anciens, et l'invention de cette sorte de médecine appartenait sans contredit à Apollon, comme l'atteste un passage d'Hippocrate qui, après avoir dit que la médecine et la science de la divination étaient proches parentes, ξυγγένεις εἰσὶ, ajoute qu'Apollon est leur père à toutes deux. « Ce dieu traite les « maladies présentes comme les maladies futures, gué« rissant ceux qui sont malades comme ceux qui doivent « l'être (1). » La divination et la médecine ont en effet dans le pronostic un point de contact; et c'est peut-être là l'idée dominante du passage d'Hippocrate.

Le second personnage mythologique mentionné dans le passage d'Hyginus, et représenté sur notre tableau, est le centaure Chiron. Il était fils de Saturne et de Philyre (2); c'est lui, selon quelques-uns, qui apprit aux hommes la médecine vétérinaire. Cette conjecture, fondée uniquement sur la forme de son corps, n'est pas conforme à la croyance générale qui attribuait à Chiron la découverte de la chirurgie et de la botanique (3), et c'est sans doute pour cette raison qu'il est ici représenté une plante à la main. Un grand nombre de témoignages concourent à donner à la chirurgie le premier rang dans l'ordre des temps (4), et à la placer avant les autres branches de la médecine. Hippocrate cependant paraît

(1) Hipp., *Epist.* 2 *ad Philopœm.*

(2) Hyginus, *Fab.* 138; Scoliaste d'Apollonius, I, 554, et II, 1235.

(3) Pline, VII, 56; Hyginus, *Fab.* 274.

(4) Celse, I, et VII, *in præf.*; Servius, *Æn.*, 369; Pline, XXIX, 1.

n'être pas de cet avis. Il remarque en effet que le premier soin des hommes a dû être de choisir parmi les animaux et les fruits de la terre les plus sains et les plus agréables au goût, et il conclut que la diététique a dû d'abord fixer leur attention (1). Cette raison se pouvant à peu près appliquer à la botanique, ferait remonter à une haute antiquité les découvertes de Chiron.

Esculape naquit d'Apollon et de Coronis ou Arsinoë (2). Il fut disciple de Chiron. On le voit toujours représenté avec une longue barbe: peut-être à cause du proverbe, *jeune chirurgien, vieux médecin*. Car c'est à lui que l'antiquité fait honneur de l'invention de la clinique, ainsi nommée d'un mot grec qui signifie lit, parce que le médecin va trouver le malade dans son lit. La clinique comprend le traitement de toutes les maladies internes, à la différence de la chirurgie qui guérit les plaies extérieures.

Notre tableau réunit les trois inventeurs de la médecine; l'exécution en est aussi remarquable que le sujet.

Son cadre est en forme de corniche jaune sur un fond rouge. Le fond du tableau est un ciel. On y aperçoit des rochers, des arbres et diverses plantes. Apollon, que nous voyons debout, est revêtu d'une draperie de couleur changeante du rouge au vert. Il est couronné de laurier dont il porte à la main un rameau. Son bras droit relevé repose sur sa tête. Le gauche s'appuie sur

(1) Hippocrate, *de Vet. med.*, 6 et suiv.

(2) Hyginus, *Fab.* 202; Pindare, III, *Pyth.* 80, et Scol., *ibid.*; Homer., *Il.* δ' 193, et Scoliaste, *ibid.*; Spanheim, *H. in Cer.*, 25.

une cithare, signe distinctif du dieu de la musique, qui lui appartiendrait même comme dieu de la médecine, puisque la musique guérissait, à ce que l'on croyait, certaines maladies. La cithare pose sur une *cortine* de couleur rouge cuivrée. La *cortine* est, comme l'on sait, le couvercle du trépied d'Apollon. Elle a valu quelquefois à ce dieu l'épithète de *cortinipotens*.

Le centaure Chiron vient ensuite. Dans la partie où il est cheval, son corps est de couleur alezane. Ses épaules sont couvertes d'une peau jaune sombre; sa main gauche est armée d'un bâton noueux, et il tient des plantes dans la droite.

Esculape, comme nous l'avons dit, porte une longue barbe; il est assis sur un siége garni d'un coussin vert; une draperie, dont la couleur change du vert au rouge, l'enveloppe en partie. Il tient un bâton de la main gauche; la droite est placée sur sa bouche, symbole du silence que l'antiquité recommandait au médecin. De là l'épithète de *muta*, art muet, donnée à la médecine dans ces vers de Virgile (1):

> Scire potestates herbarum, usumque medendi
> Maluit, et *mutas* agitare inglorius artes.

Car, disent Celse et Gallien, le médecin n'a nul besoin d'être éloquent; sa science doit se borner à trouver de bons remèdes.

(1) *Æn.*, XII, 395.

A côté d'Esculape nous voyons une petite colonne couleur de porphyre, et au-dessus un trépied couleur de bronze, qui sans doute sert ici d'emblème à cette médecine qui empruntait ses secours à la divination, et dont on a déjà parlé.

PLANCHE 26.

Ce tableau sert de pendant au précédent, auquel il est absolument semblable pour le cadre et pour le fond. Il représente une cérémonie Bachique. On aperçoit d'abord une femme assise sur un siége recouvert d'une draperie verte, et supporté par des pieds de bronze. Un vêtement jaune la couvre jusqu'à mi-jambe; sa robe de dessous est de coulenr changeante du vert au rouge; de la main droite elle tient une coupe, de la gauche un thyrse; elle est couronnée par une autre femme, qui elle-même porte une couronne de feuilles parsemées de petites fleurs blanches. Son costume se compose d'une tunique de couleur changeante du jaune au rouge. De la main droite elle tient un objet qu'il est difficile de distinguer, et de la gauche une couronne de feuilles, parmi lesquelles on aperçoit quelques fleurs. Des deux autres femmes ici représentées, l'une, celle qui tient le thyrse, est vêtue de rouge; l'autre, celle qui tient un bassin rempli d'objets dont on ne peut distinguer la forme, la peinture ayant beaucoup souffert en cette partie, porte un premier vê-



Ad. Bouchet del. et sc.

A. 3R. V. 5. P. 223.

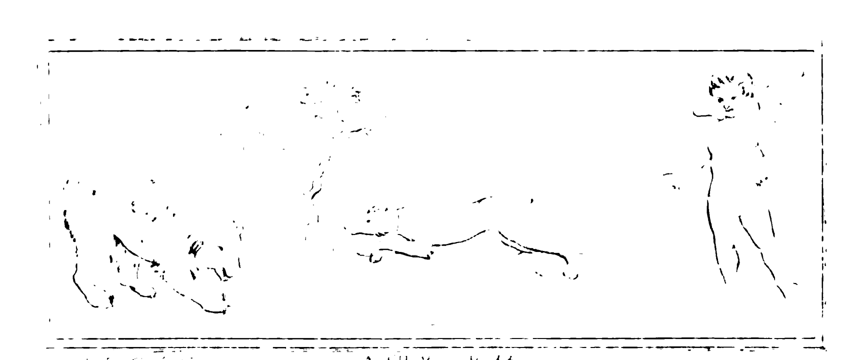
6 Pouces

CÉRÉMONIE BACHIQUE

Bachische Ceremonie



A. H. V. 4. P. 311.



A. H. V. 1. P. 33.

J. c. Pied

Eteocles und Polynice

tement de couleur jaune qui descend jusqu'à mi-jambe; l'habit de dessous est de couleur changeante entre le jaune et le vert. Quant à la jeune fille que l'on aperçoit sur le derrière, elle est vêtue de rouge.

Les cérémonies en l'honneur de Bacchus étaient confiées aux femmes, dans l'origine : quant au rapport que ce tableau peut avoir avec le précédent, nous n'en voyons qu'un seul, c'est que Bacchus, le dieu du vin, était, lui aussi, mis au nombre des inventeurs de la médecine. Le fait, si singulier qu'il puisse paraître, est attesté par Plutarque (1).

PLANCHE 27.

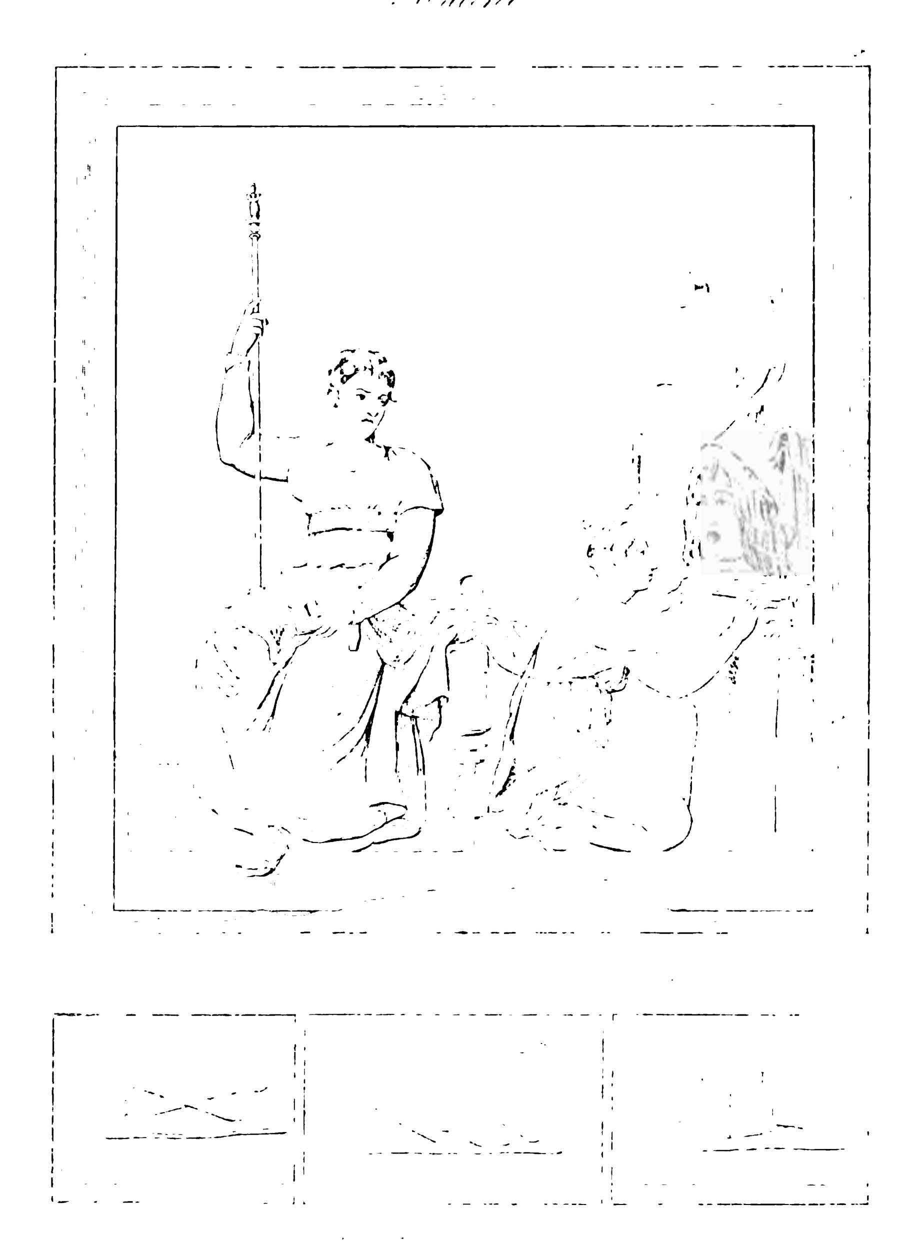
Le cadre de ce tableau se compose de cinq bandes; l'intérieure est noire, la seconde blanche, la troisième rouge, la quatrième verte, et la cinquième imite un marbre jaune. Le sofite est d'un jaune plus foncé; la corniche paraît figurer un marbre blanc; le reste du fond est d'un blanc moins clair. Le cheval, dont on n'aperçoit qu'une partie, est bai foncé. Derrière on distingue, non sans difficulté, une figure vêtue d'une draperie jaune clair. La figure debout, qui s'appuie sur un bâton de couleur jaune qu'elle tient avec sa main gauche sous le bras droit, paraît être un héros de la Fable, à

(1) *Symp.* III, 1; V. Clerc, *Hist. de la méd.*, I, 5.

qui on n'a guère pu assigner un nom. On sait que dans les monuments antiques, le cheval est l'attribut favori des héros, et que d'ailleurs les poëtes, et Homère surtout, font suivre les noms de leurs héros des adjectifs ἱππεὺς, ἱππηλάτης, ἱπποδαμὸς (1); expressions qui, chez eux, équivalent aux épithètes de *noble*, *courageux*, etc. Cette figure est nue, ses pieds sont chaussés de sandales couleur ponceau, et la draperie que l'on aperçoit sous son bras droit est de la même couleur. Une autre figure nue est assise sur un siége jaune couvert d'une draperie rouge. Son épée est dans un fourreau noir, et la bande ou le ceinturon qui tient après, est de couleur verte.

Cette peinture a été trouvée avec d'autres tableaux représentant des actions scéniques; et cette circonstance a porté à croire qu'on devait y voir un de ces faits fabuleux qui avaient envahi la scène antique. Le sphinx, qui n'est peut-être qu'un ornement prêté au siége sans aucune intention, pourrait alors rappeler la fable du sphinx de Thèbes, et le règne d'OEdipe. Il va sans dire, que cette première hypothèse, une fois admise, les deux jeunes gens, dont l'un est assis, et paraît écouter l'autre qui, par son bâton et sa chaussure, ressemble assez à un voyageur, à un envoyé, seront Étéocle et Polynice, dont les aventures forment le sujet de l'Antigone de Sophocle, des Phœniciennes d'Euripide, et des Sept Chefs devant Thèbes d'Æschyle.

(1) Pindare, *Nem.*, IV, 48.



La vignette, placée au bas de cette planche, représente un petit génie qui vient de lâcher sur un ours, occupé à manger une pomme, un chien qu'il tenait en laisse.

PLANCHE 28.

Le mérite de la composition, le coloris, et surtout le fini et la richesse des draperies, rangent cette peinture parmi les plus belles du *Museo Reale*. Elle fut trouvée à Portici, en 1761. La première et la dernière bande du cadre sont rouges; la seconde et la quatrième, blanches, et la troisième verte. Le fond, qui semble représenter un intérieur d'appartement, est une teinte plombée; on ne saurait trop préciser le coloris de l'ouverture de la porte qui occupe le milieu, car la partie claire est jaunâtre, tandis que la partie obscure est ponceau, et le tout est traversé par des lignes rougeâtres. Le gradin qui coupe toute la peinture, imite un marbre blanc. Il supporte un siége doré avec des bandes couleur d'argent, sur lequel est assis un homme à la carnation olivâtre, et aux cheveux châtains. Sa tunique blanche est retenue par une ceinture couleur d'or qui lui serre la taille. Le siége est recouvert par une draperie d'un rouge incarnat, qui traverse et cache en partie les cuisses de la figure assise. Le ceinturon de l'épée cachée dans le fourreau, est vert; le sceptre, couleur d'argent, et l'ornement qui en décore l'extrémité, jaune clair. Enfin, son cothurne

se compose d'une semelle rouge foncé, et de rubans ou de petites courroies, les uns jaunes, les autres rouges. Le reste est couleur de laque. Une jeune femme, un genou à terre, s'occupe à écrire. Ses boucles d'oreilles et l'anneau de son bras, semblent en or; ses cheveux blonds sont attachés en tresses par des rubans verts qui forment un grand nœud sur sa tête; sa tunique, de couleur changeante du vert au jaune, est serrée par une ceinture rose; et l'habit de dessus ou le manteau qui lui retombe sur les cuisses et sur le pied droit, est d'une teinte qui change du bleu à la couleur de laque. Son style est jaune; la table ou le pupitre qui imite le marbre, sert d'appui à son bras, et porte un objet dont on ne peut guère déterminer la nature, mais sur lequel sont des traits obscurs qui figurent des caractères. Sur le même appui est posé un masque tragique qui semble en terre cuite. La chevelure en est noire. Derrière, s'élève une autre petite table recouverte d'une étoffe bleue. D'un côté est une petite draperie blanche, et de l'autre une bandelette blanche aussi avec deux rubans. Un homme vêtu de blanc, qui serre avec ses deux mains un objet qu'il est difficile de déterminer à cause de la dégradation de l'enduit, appuie un de ses coudes sur cette dernière table.

Voilà la description exacte de tous les détails de cette peinture; il s'agit à présent de leur donner une signification. La vue de ce tableau a fait naître l'idée d'un poëte tragique dictant une œuvre dramatique à la Muse de la tragédie. Le sceptre, le cothurne, le masque, et la forme

des habits prêtaient quelque vraisemblance à cette première hypothèse. Or, entre les poëtes tragiques dignes d'inspirer un sujet de peinture, nous ne connaissons guère qu'Æschyle, Euripide et Sophocle, et, comme les bustes de ces deux derniers qui nous ont été conservés (1), ne se rapportent en aucune manière à notre figure, il a fallu penser que c'est Æschyle que l'auteur de ce tableau a mis en scène. D'ailleurs la jeunesse de notre figure principale, la richesse et le bon goût des costumes, sont justifiés par ces lignes de la vie du tragique grec : « Jeune encore, « il commença à écrire des tragédies, et il laissa bien en « arrière ceux qui l'avaient précédé, tant pour la poésie « que pour l'arrangement de la scène, la splendeur des « décorations, et l'ajustement des acteurs ; » et si Aristophane a dit de lui :

« Ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ
« Καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον.

« Toi qui, le premier des Grecs, as su arranger des discours sérieux, et « orner le dialogue tragique. »

Horace lui attribue aussi l'invention du masque, de l'habit tragique, et du cothurne :

Post hunc *personæ*, *pallæque* repertor honestæ
Æschyles et modicis instravit pulpita tignis :
Et docuit magnumque loqui, nitique *cothurno* (2).

(1) Gronovius, *A. G.*, t. II, p. 62 et 63. (2) *Art. poet.*, v. 278.

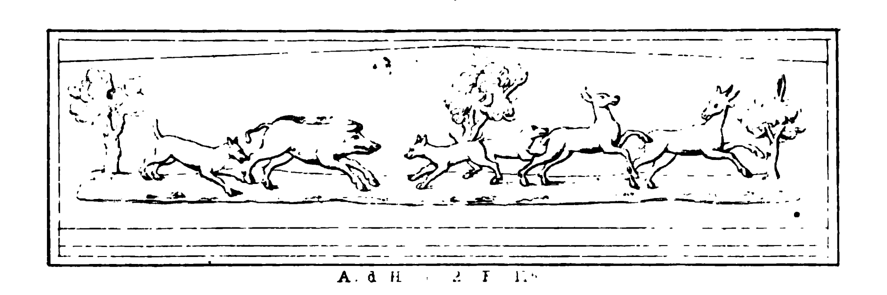
Enfin, comme Æschyle fut célèbre encore à d'autres titres, et qu'il assista aux combats de Marathon et de Salamine, l'épée n'est pas tout à fait déplacée entre ses mains. Il serait possible encore que le personnage, à qui nous donnons le nom d'Æschyle, fût tout simplement un acteur tragique. Les caractères que trace la jeune femme expriment sans doute un titre de drame, ou, dans la dernière supposition, le nom de l'acteur. La troisième figure est peut-être aussi un acteur, et les draperies placées près du masque tragique appartiennent sans doute à un de ses rôles.

PLANCHE 29.

Trois femmes forment le sujet de cette composition. L'une d'elles, qui paraît être le personnage principal, est nue jusqu'à la ceinture. Le bas de son corps est caché par une tunique blanche. Son bras droit, enveloppé d'une large draperie ponceau, vient se poser sur ses cheveux, et le gauche s'appuie sur un vase de métal, autant qu'on peut en juger par la couleur. Elle est assise et porte des boucles d'oreilles, des anneaux d'or aux bras et des sandales. L'autre femme assise est vêtue d'une tunique ponceau. Son vêtement de dessus, dont la couleur est bleue, l'enveloppe en entier, et ne laisse apercevoir que sa main gauche. Une étoffe blanche compose sa coiffure; elle porte aussi des sandales. La troisième, qui se tient de-



A. d H. V. 2. F. 71



A. d H. 2. F. 1[illegible]

VENUS JUNON ET PALLAS

Venus, Juno und Pallas

bout, a pour vêtement une tunique bleue avec des manches, dont l'une couvre tout son bras gauche, et l'autre la moitié du bras droit. Son habit de dessus est rouge foncé. Une bande d'étoffe jaune retient ses cheveux, et forme un petit nœud sur le milieu de la tête.

Ses oreilles sont ornées de pendants. Il n'est pas facile d'assigner un nom aux trois femmes réunies dans ce tableau. Cependant on a cherché à rapprocher cette scène de la visite que Junon et Pallas firent à Vénus dans la circonstance suivante. Lorsque Jason fut arrivé dans la Colchide pour la conquête de la toison d'or, les deux protectrices du jeune héros, Junon et Pallas, pensèrent que tous les obstacles seraient levés si elles pouvaient inspirer à Médée de l'amour pour Jason. Pour cela, elles se rendirent auprès de Vénus, qu'elles trouvèrent occupée à sa toilette. Ses longs cheveux étaient épars sur ses blanches épaules; elle réparait leur désordre avec un peigne d'or, et en formait des tresses:

Λευκοῖσιν δ' ἑκατέρθε κόμας ἐπιειμένη ὤμοις,
Κόσμει χρυσείῃ διὰ κερκίδι· μέλλε δὲ μακροὺς
Πλέξασθαι πλοκάμους.

La mère de Cupidon les fit asseoir, retint avec ses mains les flots de sa chevelure,

Ἀψήκτους δὲ χερσῖν ἀνεδήσατο χαίτας,

et demanda aux deux déesses de quoi il s'agissait. Junon réclama de Vénus l'intervention de l'Amour; et la mère

de Cupidon, après avoir déploré les malices et le caractère indomptable de son fils, promit de s'intéresser pour elles (1). Si l'on veut bien trouver quelque rapport entre le récit d'Apollonius et le tableau qui nous occupe, il sera facile d'assigner un rôle à chacun de nos trois personnages. La femme demi-nue, qui semble avoir été interrompue dans le soin de sa toilette, sera Vénus. Celle qui est assise en face d'elle, et dont l'attitude est pleine de modestie et de pudeur, sera Pallas, qui se trouve toute honteuse sans doute de servir d'intermédiaire à une intrigue amoureuse. Enfin Junon devra être figurée par la femme qui se tient debout dans une attitude et un costume qui conviennent assez à une matrone. Le vase posé à côté de Vénus contenait sans doute un des nombreux parfums qu'employait la déesse μύρῳ ἀλειφομένη, *pleine de parfum*, comme l'appelle Sophocle (2). De pareils vases étaient d'ailleurs donnés à Vénus comme attribut (3).

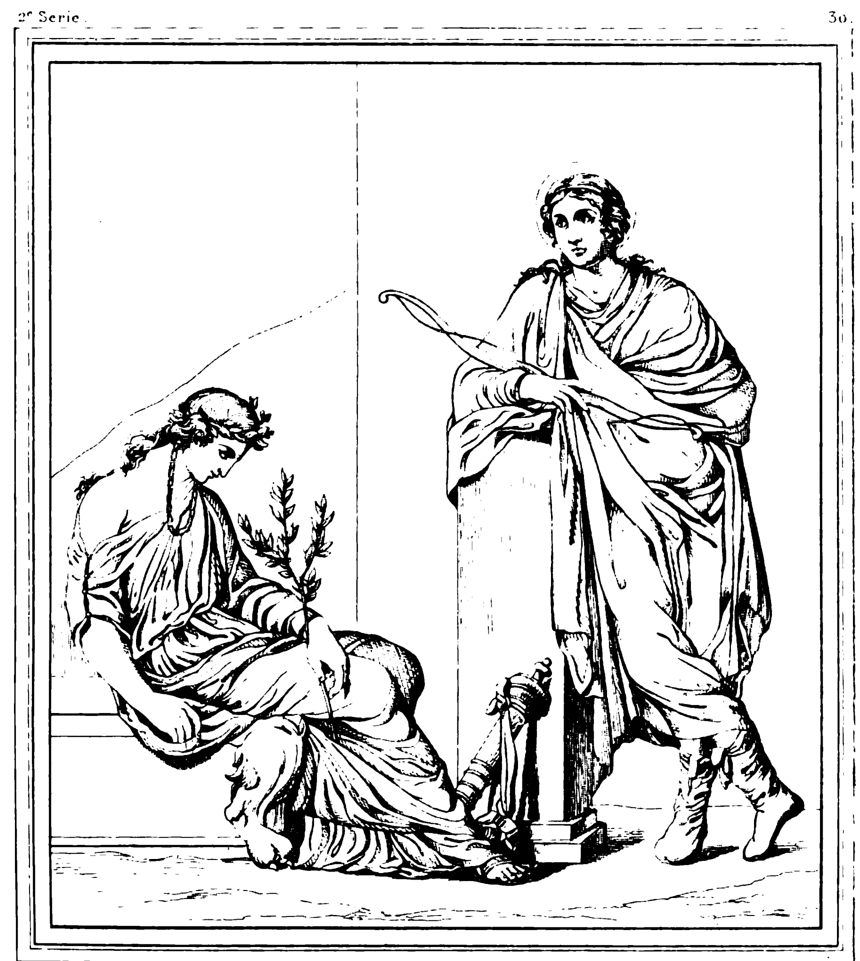
PLANCHE 13.

Une figure, vêtue d'une longue draperie rouge et chaussée de sandales jaunes qui lui montent à mi-jambe, s'appuie sur un pilastre ou une espèce d'autel. L'auréole qui

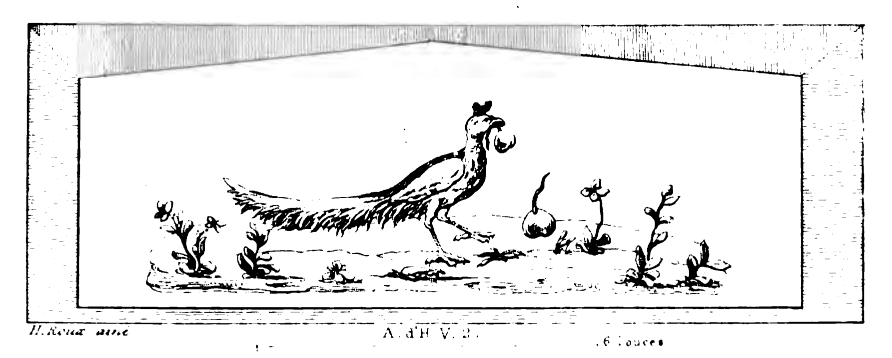
(1) Apollonius de Rhodes, *Argon.*, III, 7 à 112.

(2) Athénée, XV, 687.

(3) Anthologie, I, *Ep.* 70; Homère, *Od.*, Σ. 191 et suiv.; Spanheim, *H. in L. Pall.*, v. 13; Mercurial., *Art. gymnast.*, I, 10.



A. d'H. V. 2. P. 118.



H. Roux aîné A. d'H. V. 2. 6 Pouces

PRIÈRE À DIANE.

Gebet zu Diana.

entoure ses longs cheveux blonds retenus par un ruban vert, est ici l'indication manifeste de la présence d'une divinité :

> ....Et pura per noctem in luce refulsit
> Alma parens, confessa deam, qualisque videri
> Cœlicolis et quanta solet (1).

L'arc détendu qu'elle tient de la main droite, et le carquois de diverses couleurs, déposé à terre au pied du pilastre, conviennent plus particulièrement à Apollon ou à Diane. La jeune femme aux cheveux blonds tombant sur les épaules, dont la tête est couronnée de feuillage, et qui tient un rameau de laurier dans sa main gauche, est vêtue d'une étoffe très-mince attachée par quatre agrafes sur le bras droit. La forme de ce vêtement se rapporte assez à celle du *peplum,* qui était blanc, sans manches, et s'agrafait sur les épaules (2). Une chaîne d'or, que les Grecs appelaient καθέμα et καθετὴρ (3), orne son cou et une partie de son sein laissé à découvert par la draperie. Son habit de dessus, de couleur jaune clair, tombe sur son siége, et elle en retient les plis avec sa main droite. Ses sandales sont attachées avec des cordons rouges. Son front incliné semble gémir sous le poids de la honte ou de la tristesse.

(1) Virgile, *Æneid.*, II, 589 et suiv.; Euripide, *Ion.*, v. 1549.

(2) Spanheim, *Cæsar. Julian. Prob.*, p. 123.

(3) Hesychius, in verbo Καθέμα.

Au reste, on n'a rien à reprendre dans cette peinture; le dessin et le coloris en sont parfaits, et la composition en est gracieuse. Il est vraiment malheureux qu'on ne puisse découvrir dans cette œuvre pleine de mérite, et sortie sans doute des mains d'un grand maître, un sujet connu dans la Fable ou dans l'Histoire, et qu'on soit forcé de se contenter de suppositions plus ou moins hasardées.

Nous avons déjà dit que l'auréole qui entoure la tête d'une des deux figures indique la présence d'une divinité, qui doit être Diane ou Apollon, si l'on veut en juger par l'arc et le carquois. Alors il faudra se décider en faveur de l'une de ces deux divinités, et ce ne sera pas chose facile; car elles se plaisent toutes deux aux mêmes exercices; elles ont les mêmes pouvoirs, les mêmes attributs, les mêmes noms, tels qu'*Ulius* (1), *Laphreus* (2), *Agreus*, *Agreutès*, *Agrotera* (3); et leurs visages, leurs ajustements, leurs sexes se ressemblent tellement dans tous les monuments antiques, qu'on ne peut guère les distinguer, à moins qu'Apollon ne soit caractérisé par la lyre et Diane par le croissant. La robe longue, *vestis talaris*, est donnée à l'un et à l'autre (4).

(1) Macrobe, *Sat.* I, 17; Strabon, XIV, p. 635.

(2) Pausanias, VII, 18; Strabon, X, p. 459; Begerus, *Thes. Brand.*, p. 466; Tzetzes dans Lycophron, v. 356.

(3) Pausanias, I, 41.

(4) Ovide, *Met.*, XI, 66; Spanheim, *Cæsar. Julian.*, n. 189 et 190; Brouk., dans Tibulle, *L.* III, *E.* IV, v. 35; Begerus, *Thes. Brand.*, p. 64; Anthologie, liv. IV, chap. 12, *Epig.* 111.

Si les poëtes ombragent les épaules du dieu d'une longue chevelure blonde :

> Intonsi crines longa cervice fluebant (1).
>
> Ille caput flavum lauro Parnasside cinctus (2).

ils l'accordent aussi à la déesse :

> Innuptæque æmula Phœbes,
>
> Vitta coercebat positos sine lege capillos (3).

et ils comparent Phœbus à une jeune et belle épouse :

> Ut juveni primum virgo deducta marito (4).
>
> Καί κεν ἀεὶ καλὸς, καὶ ἀεὶ νέος · οὔποτε Φοίϐου
>
> Θηλείαις οὐδ' ὅσσον ἐπὶ χνόος ἦλθε παρείαις (5).

Quant au rapport qu'Apollon ou Diane peut avoir avec la figure assise, il est difficile de l'établir, et voici toutes les explications qu'on a proposées. La plus fondée est sans doute celle qui ne s'appuie que sur des généralités, et qui consiste à ne voir dans nos deux figures autre chose qu'une jeune fille en prière devant la statue de Diane. La couronne de feuillage, le rameau de lau-

(1) Tibulle, III, *El.* IV, v. 17; Mus. Rom., sect. I, pl. VIII.

(2) Ovide, *Met.* XI, v. 166.

(3) Ovide, *id.* I, 476; Albric., *de D. I*, ch. 7; Begerus, *Thes. Brand.*, p. 511.

(4) Tibulle, III, *El.* IV.

(5) Callimaque, *H. in Ap.*, v. 36; Tristan, t. II, p. 549; Vaillant, *Num. Imp. Gr.*, p. 158; Schott, *Nov. expl. Hom. apoth.*, t. II, p. 327.

rier (1), le recueillement de son attitude et le désordre de sa chevelure (2) n'excluent pas une telle intention. On peut, toujours dans la même hypothèse, prêter à ce tableau une signification ingénieuse, et dire qu'une jeune épouse vient déposer un carquois aux pieds de la statue de la chaste Diane, et supplier la déesse de lui pardonner si elle abandonne son cortége:

Ἄρτεμι, μὴ νεμέσα· σῆ ἐρημίας οὐκέτι πιστή.

Cette coutume existait réellement (3), et les jeunes filles Athéniennes, aussitôt qu'elles étaient devenues nubiles, apportaient des présents à Diane, en expiation de leur virginité qu'elles devaient perdre bientôt (4). Peut-être l'arc détendu placé dans la main de la déesse est-il un symbole de son bon-vouloir, et de la chute de son courroux.

Arcus, victor pace relata
Phœbe, *relaxa;*
Humeroque graves levibus telis
Pone *pharetras* (5).

(1) Sophocle, *OEdip. Tyr.*, v. 3, 18; Sénèque, *Agam.*, v. 311; Euripide, *Ion.; Suppl.*, v. 10; *Iphig. in Aulid.*, v. 905; Sidoine Apollinaire, *Épith. Pol. et Aran.*, v. 198; Eschyle, *Agam.*, v. 1274; Lorenzi, *de Profess.*, cap. 2, *in Thes. G. A.*, t. X, p. 1170.

(2) Virgile, *Æn.*, I, 484; III, v. 65; Servius, *Æn.*, VI, 48; Tibulle, II, *El.*, v. 65; Lucien *Pseudom.*

(3) Pollux, III, *Se.* 38; Euripide *Iphig. in Aulid.*, v. 1113.

(4) Théocrite, *Id.* II, v. 66 et ses scoliastes.

(5) Sénèque, *Agam.*, v. 33 et suiv.

Disons cependant que l'attitude de la figure qui se tient debout appuyée sur le pilastre, son vêtement, sa chaussure, l'auréole qui couronne son front et surtout le coloris de son visage, de ses mains et de sa chevelure semblent convenir assez peu à une statue. Mais le peintre a figuré peut-être une apparition, une épiphanie, s'il est permis d'employer ce mot, de la divinité elle-même qui parle à la jeune femme recueillie et suppliante. Les anciens étaient persuadés que leurs dieux se rendaient visibles quelquefois non-seulement à leurs favoris, mais encore à tous les gens de bien qui les invoquaient avec pureté de cœur :

Ὠ πόλλων οὐ παντὶ φαείνεται, ἀλλ' ὅτις ἐσθλός (1).

L'ornement du cou de la figure assise a rappelé le fameux collier d'Hermione et d'Ériphile, que Vulcain avait fabriqué pour se venger de Vénus. Il avait la propriété de rendre malheureuse la femme qui le portait, aussi le dieu jaloux l'avait-il donné à Hermione, née des amours adultères de Mars et de Vénus. Il appartint successivement à Sémélé, à Ino, à Agavé et à Jocaste, toutes célèbres par leurs infortunes, et enfin à Ériphile, qui fut tuée par son propre fils (2). La jeune femme ornée du collier serait alors Hermione qui vient de recevoir de

(1) Callimaque, *H. in Apoll.*, v. 9.

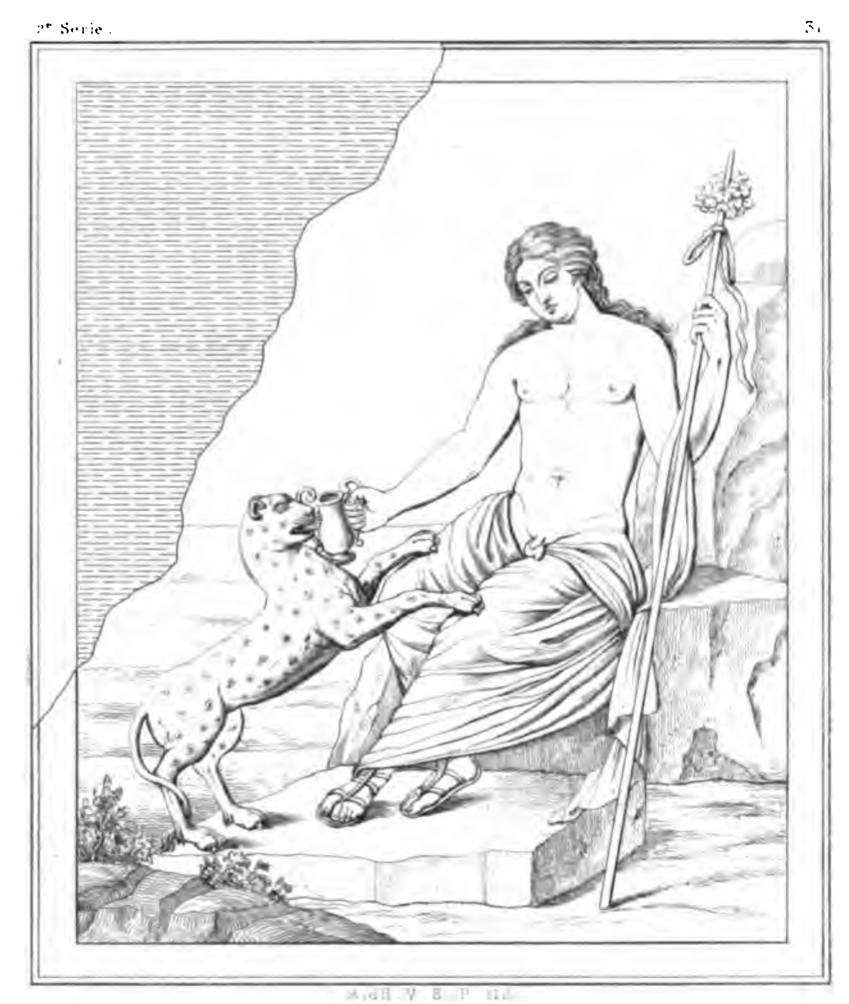
(2) Pausanias, IX, 41 ; Stace, *Theb.*, II, v. 265 et suiv., III, v. 274 ; *ibid.*, Lactance. Apollodore, III ; Diodore, XVI, 64 ; Athénée, VI, 5, p. 233.

Minerve ce funeste cadeau. On aura à décider encore si la jeune femme assise ne pourrait pas être Cassandre, fille de Priam, à qui Apollon enseigna l'art de lire dans l'avenir. L'attitude de ce personnage, l'expression de son visage, la coquetterie et la recherche de sa mise seraient d'accord avec la circonstance. Cassandre espérait d'Apollon une grande faveur, et il était assez naturel qu'elle cherchât à enflammer ses désirs. La figure du fond jouerait ici le rôle de la Persuasion, de *Pitho,* que les artistes anciens figuraient dans tous les sujets où l'un des personnages tenait à persuader quelque chose, et par conséquent dans beaucoup de scènes amoureuses.

La guirlande placée dans le bas de cette planche est peinte avec beaucoup de goût et bien conservée. Elle porte un masque dans le milieu, et ses deux bouts sont noués avec des rubans. Cet ornement est sans doute du genre de ceux que Vitruve (1) appelle *encarpi.* Les commentateurs ont pensé que ce nom désignait des guirlandes de fleurs, de fruits, et de feuillage employées par les peintres et les sculpteurs pour orner et relever le tour des portes, des autels, etc.

Le mot *encarpos* signifiait, chez les Grecs, un mélange de choses de diverse nature. Il paraît correspondre assez exactement au mot latin *miscellanea.*

(1) IV, 1.





H. Roux aîné. A. d'H. V. 3. P. 83.

Bacchus.

PLANCHE 31.

Le cadre de ce tableau est d'un rouge foncé tombant sur le noir. Le rocher, la terre, les plantes, et le ciel qui forme le fond sont peints au naturel. On y voit une panthère blanche tachetée de vert, *virides pardi* (1), qui lèche un vase à deux anses couleur de métal. La figure, sur les genoux de laquelle l'animal a posé ses pattes, est le dieu Bacchus. La draperie suspendue à son bras gauche est ponceau; celle qui couvre la partie inférieure de son corps est rouge. Enfin ses cheveux sont châtains, et son thyrse est orné de rubans verts. Nous avons eu occasion de dire déjà que la panthère (πάνθηρ, Πανὸς θὴρ, *la bête de Pan* (2)) était rangée parmi les attributs de Bacchus. Et il paraît même qu'on représentait souvent ce dieu versant du vin à son animal favori (3). C'est à peu près le sujet de cette peinture. Le vase que tient Bacchus sera cette coupe à deux anses que lui donnent les poëtes, et qu'ils appellent ἀμφόρευς (4).

Cinq oiseaux qui forment autant de fragments, ont été rassemblés dans la vignette. On reconnaît deux paons et une aigle; les deux autres sont posés sur de petites branches, et il est difficile de leur assigner un nom.

(1) Claudien, *de Mall. cons.*, 305, et *Stilic.*, III, 345.

(2) Saumaise, *Ex. Pl.*, p. 149.

(3) Saumaise, *loc. cit.*

(4) Tzetzes dans Lycophron, v. 273, *ibid.*, Meursius.

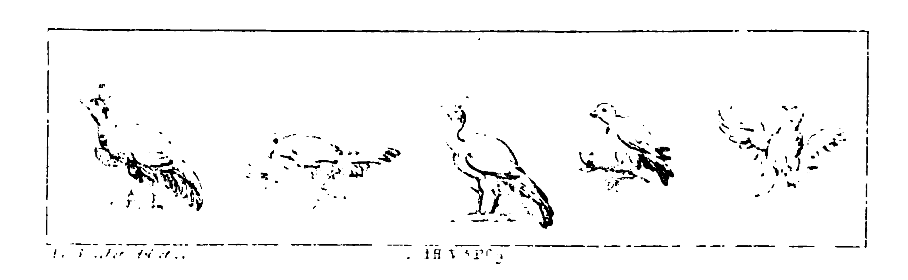
PLANCHE 32.

Ariane se réveille sur le rivage de l'île de Naxos, surprise de ne pas trouver à ses côtés l'ingrat Thésée qui vient de l'abandonner. Elle est assise demi-nue avec de larges anneaux d'or aux bras, des pendants aux oreilles, et un beau collier orné de grosses perles. Un petit Amour ailé se tient debout devant elle. De sa main droite il cache ses yeux qui semblent verser des larmes, et sa main gauche porte un arc sans corde et des flèches. Une femme ailée et coiffée d'un casque s'appuie avec la main gauche sur l'épaule de l'amante délaissée, et lui montre du doigt avec la main droite le vaisseau de Thésée qui s'éloigne à force de rames et de voiles du rivage de l'île, sur lequel on a laissé par oubli un gouvernail. La peinture reproduite par cette planche a été trouvée aux fouilles de Civita, le 20 août 1757.

On a saisi parfaitement l'intention de l'artiste dans l'Amour dont l'arc est rompu, et dont le visage est rempli de tristesse. Il pleure de douleur et de rage, son influence perdue, le mépris et le dédain de Thésée. Son arc est désormais une arme inutile dont il n'a plus que faire. Au reste, cette forme a été employée d'autres fois par les artistes; et Ovide, pleurant la mort de Tibulle, ce poëte si doux et si voluptueux, a dit :

« Ecce puer Veneris fert eversamque pharetram,





Ariadne

« Et fractos arcus, et sine luce facem.
« Excipiunt lacrymas sparsi per colla capilli,
« Oraque singultu concutiente sonant.

« Voici que le fils de Vénus porte son carquois renversé, son arc rompu, et « sa torche sans flamme. Des larmes mouillent sa chevelure qui inonde ses « épaules; et sa bouche ne fait plus entendre que des sanglots »

Mais si la figure du petit Amour ne laisse aucune prise au doute et à la discussion, on ne saurait en dire autant de la femme ailée qui s'appuie sur l'épaule d'Ariane.

Est-ce Minerve, qui est déjà venue avec Bacchus engager Thésée pendant son sommeil à délaisser son amante (1), et qui maintenant console Ariane en lui annonçant que Thésée s'est conformé aux ordres de Bacchus, et que ce dieu l'épousera bientôt? Minerve était adorée à Athènes sous le nom de *Nicè*, Victoire, et sa statue avait des ailes d'or (2).

Est-ce la Victoire elle-même, les ailes au dos, et le cimier en tête, que le peintre a voulu représenter ici, pour nous faire comprendre que ce qui fait le plus de mal à Ariane, c'est le souvenir de la victoire de Thésée contre le Minotaure, souvenir qui accroît à ses yeux l'ingratitude de son amant?

Est-ce Diane que Bacchus a envoyée soit pour consoler Ariane (3), soit pour la punir de ce qu'à son arrivée dans l'île de Naxos, elle a profané le temple de cette déesse

(1) Procl., *in Chrestom.*, p. 989.
(2) Meursius, *Lect. att.*, I, 20.
(3) Homère, *Odys.* XI, v. 220 et suiv.

en s'y livrant aux transports de Thésée (1)? Les ailes conviendraient à Diane, au moins aussi bien qu'à Minerve (2).

Est-ce Vénus qui rappelle à Ariane tout ce qu'elle a fait pour Thésée, et qui accroît sa douleur par des souvenirs d'amour et de volupté?

Ah! miseram! assiduis quam luctibus externavit
Spinosas Erycina serens in pectore *curas* (3).

« Ah! malheureuse! Vénus la rendit insensée en lui faisant entendre des « plaintes continuelles, et en semant dans son cœur des soucis épineux. »

Est-ce Némésis, la vengeresse des offenses et surtout des torts des amants? « Cette déesse, dit Pausanias (4), « est la plus implacable des divinités qui se chargent de « venger les offenses des mortels. Chez les habitants de « Smyrne, ses statues avaient des ailes; sans doute pour « indiquer que cette déesse, aussi bien que le fils de Vénus, « s'occupe particulièrement des querelles d'amour. » Le gouvernail que l'on voit sur le rivage se rapporterait alors à Némésis, dont il est quelquefois un attribut distinctif, comme il l'est aussi de la Fortune (5).

Enfin, ne serait-ce pas la personnification de la pensée d'Ariane, ou des soucis poignants que l'ingratitude du jeune Athénien faisait naître dans le cœur de l'amante

(1) Eustathe, sur Homère.
(2) Pausanias, v. 19.
(3) Catull., *de Nupt. Pel. et Thet.*
(4) Pausanias, I, 33.
(5) Montfaucon, t. I, p. II, lib. II, cap. 8, § 2.

abandonnée? Horace (1) n'appelle-t-il pas les soucis, *curæ volantes, ociores cervis, ociores Euro*, les *soucis volants, plus rapides que le cerf, plus rapides que l'Eurus* (2)?

Le cœur d'Ariane nous a été révélé par Catulle avec une hardiesse et un abandon pleins de charmes:

« Je t'ai sauvé bien sûr du milieu du gouffre de la mort; « et j'ai mieux aimé perdre mon frère que te manquer à toi, « trompeur, dans ce moment suprême. Pour cela, je serai « donnée à manger aux bêtes fauves et aux vautours; et, « morte, je ne serai pas ensevelie dans la terre. Quelle est « la lionne qui t'a engendré sous une roche solitaire, toi, « qui récompenses ainsi ceux qui t'ont conservé la vie (3)? »

Le vaisseau de Thésée avait des voiles noires quand il quitta les rivages de l'Attique, et il avait été convenu entre Égée et son fils, que, si celui-ci retournait vainqueur, les voiles noires seraient remplacées par des voiles blanches; tandis que s'il succombait dans son expédition périlleuse, le navire rentrerait dans le port d'Athènes, tel qu'il en était sorti, c'est-à-dire avec les insignes du deuil et de la douleur. Thésée et ses compagnons oublièrent ce qui avait été convenu entre eux et le malheureux roi d'Athènes; et quand Égée aperçut du rivage les voiles noires du navire, il se précipita dans la mer pour ne pas survivre à son fils chéri qui revenait triomphant auprès de lui. Peut-être bien la femme ailée, quelle qu'elle soit, Minerve, Diane, Némé-

(1) II, *Od.* XVI.

(2) Hyginus, *Fab.* 220.

(3) Catull., *loc. cit.*

sis, etc., console-t-elle Ariane en lui montrant les voiles noires du vaisseau, et en lui disant que Thésée sera puni de son ingratitude par la mort de son vieux père (1).

Le navire que Thésée avait choisi pour se rendre en Crète, avait trente rames. On le conserva à Athènes jusqu'au temps de Démétrius de Phalère; il est pourtant vrai de dire qu'il avait été radoubé tant de fois, que les philosophes de l'antiquité s'exercèrent à résoudre un problème qui consistait à savoir si ce vaisseau était bien encore le vaisseau de Thésée (2).

Cinq oiseaux, un aigle, deux paons et deux autres oiseaux moins caractérisés, forment le sujet de la vignette.

PLANCHE 33.

C'est encore Ariane qui a fourni le sujet de ce tableau. L'amante délaissée dort paisiblement sous une tente qui préserve son corps à demi nu des intempéries de l'air et de l'ardeur du soleil. Sa tête, appuyée sur un oreiller blanc, est ceinte d'une bandelette de même couleur. Ses bras, ornés de deux bracelets, sont posés avec grâce, le droit sous la tête qu'il semble soutenir, et le gauche sur son lit. Le dieu Bacchus, couronné de pampre et de raisin, vêtu d'une longue draperie rouge, et chaussé de cothur-

(1) Catull., *loc. cit.*

(2) Plutarque, *in Thes.* Les Jurisconsultes sur la loi, 61. *de Rei vindic.*



A. L. Bouchet del. et sc. — d H V P 103

BACCHUS ET ARIANE
Bacchus und Ariadne

nes qui montent à mi-jambes, s'avance conduit par l'Amour. Il est accompagné du vieux Silène qui tient le thyrse en main, et suivi de loin par une troupe de Bacchantes. Un satyre, le dieu Pan peut-être, découvre la jeune femme dont les charmes excitent l'admiration de Silène et l'enthousiasme de Bacchus, qui, au rapport de Nonnus (1), conçut à la vue d'Ariane une surprise mêlée d'amour,

> ....ὑπναλέην δὲ
> Ἀρθήσας Διόνυσος ἐρημαίην Ἀριάδνην
> Θαύματι μίξεν ἔρωτα.

Le petit garçon ailé attire Bacchus d'une main, et de l'autre lui montre les beautés de la jeune femme endormie. La physionomie du Faune, placé derrière un rocher, est empreinte d'ironie, et exprime en même temps les idées lascives que fait naître en lui cette scène voluptueuse.

Ce tableau, outre le mérite de la composition et de l'effet, est précieux encore en ce qu'il révèle l'intention de l'artiste avec tant de netteté, de justesse et de précision, qu'il ne peut fournir aucun prétexte aux doutes et aux interprétations diverses des archéologues et des érudits. La pompe de Bacchus est indiquée, à ne pas s'y méprendre, par la corbeille mystique placée sur la tête d'une des Bacchantes, et par les deux flûtes, dont joue une de ses compagnes. Le dieu lui-même ne pouvait être personnifié avec

(1) Nonnus, *Dionys.* XLVII, v. 271.

plus d'esprit et de vérité. Le vieux Silène est bien représenté tel que nous l'avons toujours conçu : βραχὺν, πρεσβύτην, ὑπόπαχυν, προγάστορα, ῥινόσιμον, *un vieillard court, gras, ventru, avec les narines écartées* (1). Le petit génie est encore ici un symbole très-animé de la Passion. La lubricité du Satyre, qui appartient au cortége de Bacchus, se révèle dans l'action que le peintre lui a prêtée, et aussi dans son attitude et dans le mouvement des traits de son visage. Enfin, dans un sujet qui se rapporte à Bacchus, une tente doit indiquer le mystère de ses orgies.

Un aigle et trois autres oiseaux sont représentés dans la vignette qui complète cette planche.

PLANCHE 34.

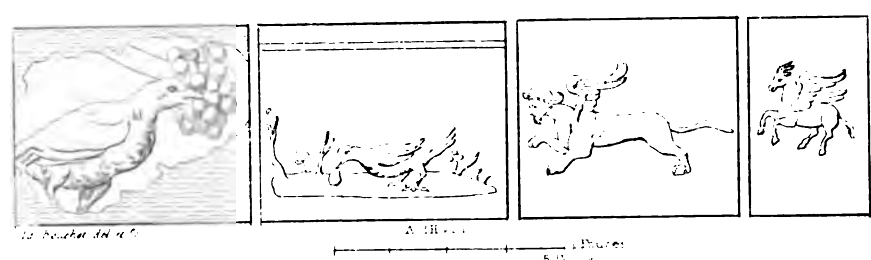
Le récit du délaissement d'Ariane était si populaire chez les anciens, que, s'il faut en croire Philostrate (2), les nourrices s'en étaient emparées pour orner la mémoire de leurs nourrissons. On l'a déjà vu représenté dans plusieurs planches de cet ouvrage. Il fait encore le sujet de celle-ci. Seulement on remarquera que la même aventure a été exprimée avec des formes et des circonstances différentes. Cela tient sans aucun doute au peu d'accord qui règne entre les mythologues anciens dans les récits qu'ils ont faits des événements de la Fable. Les circonstances

(1) Lucien, *in Baccho*.

(2) I., *Im.*, XV.

PEINTURES

Malerei



[illegible]

Ariadne

en sont racontées par eux de diverses manières, et, autour du mythe principal toujours religieusement conservé, ils ont disposé à leur guise tout ce que leur imagination pouvait produire de plus gracieux. De toutes les peintures qui se rapportent au même fait, celle-ci est peut-être la plus simple.

La jeune femme a les cheveux en désordre. Son cou est orné d'un collier, et ses bras de bracelets d'or. Des anneaux de même métal, que les anciens appelaient περισκελίδες (1), *periscelides* (2), et *compedes* (3), entourent le bas de ses jambes. Elle se soulève de dessus son lit, où l'on remarquera le nombre et le luxe des coussins qui soutenaient sa tête et ses épaules (4). Le raffinement des Romains dans l'arrangement de leurs couches avait été poussé si loin, que les draperies de pourpre et les tapis des Indes étaient supportés par des lits à pieds d'argent; et que Juvénal s'écrie :

Credo pudicitiam Saturno rege moratam
In terris........................
Silvestrem montana torum quum sterneret uxor
Frondibus, et culmo, vicinarumque ferarum
Pellibus........................

Comme on le voit, le satyrique Romain pensait que la pudeur ne pouvait exister que sur des lits de feuillage,

(1) Pollux, II, *Se.* 194; V, *Se.* 100.
(2) Horace, I, *Epist.* 17.
(3) Pline, XXX, 12.
(4) Antichità di Ercolano, t. II, p. 88, n. 8.

couverts de peaux de bêtes. La couche d'Ariane est abritée par un rocher escarpé. Les flots de la mer viennent mourir à ses pieds. Aussi paisibles, aussi calmes que le cœur de la jeune femme est triste et agité, ils semblent respecter son émotion et sa douleur. Une draperie blanche laisse à découvert le haut de son corps et le bas de ses jambes. Thésée est figuré peut-être ici dans l'homme que l'on voit attentif à diriger le vaisseau dont on distingue parfaitement d'ailleurs les voiles, les cordages, la poupe avec ses ornements, et les deux gouvernails. Les anciens faisaient manœuvrer leurs vaisseaux au moyen de deux gouvernails, et quelquefois plus. Les Carthaginois ne s'en tenaient jamais à un seul, aussi employaient-ils toujours deux pilotes (1). Pour ce qui concerne les diverses parties des vaisseaux chez les anciens, nous renvoyons aux auteurs cités en note (2).

Cinq fragments entrent dans la composition de la vignette. Le premier représente une figure de femme qui se termine en arabesque et tient un cygne entre ses mains. Dans le second, on voit un oiseau béquetant une grappe de raisin. Dans le troisième, un autre oiseau et des plantes. Dans le quatrième, une espèce de griffon à face humaine, et avec une barbe. Enfin, dans le cinquième et dernier, un Pégase ailé.

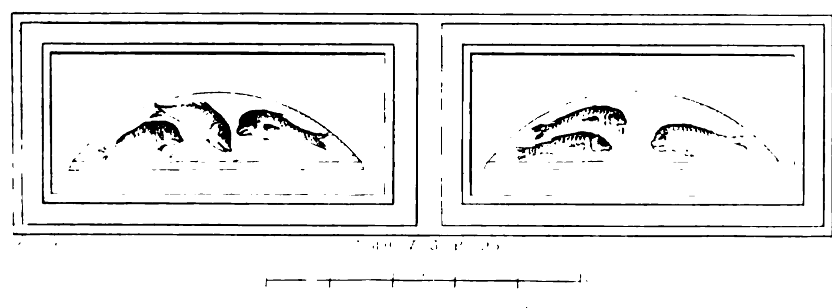
(1) Ælian., *V. H.*, IX, 40; Tacite, *Ann.* II, 6; Scheffer, *de Mil. nav.* I, 6; II, 21.

(2) Scheffer, *de Mil. nav.*, II; saint Isidore, Vegèce, Pollux, I, *Se.* 90; Hyginus, *Astr. poët.*, III, 36; Eustathe, *Odys.*, 1; Petrone, *cap.* 75.

Matoni.



A. 3R. V. P. 131



Narcisse, Poissons.



A. d'H. V. 5. P. 17.



H. Roux aîné. A. d'H. V. 1. P. 97.

Ariadne.

PLANCHE 35.

C'est encore Ariane qui a inspiré l'auteur de cette peinture. On la voit ici demi-nue et couverte jusqu'au buste par une draperie blanche. Ses cheveux déliés tombent sur ses épaules qu'elle appuie sur un coussin d'une demi-teinte noire. Son front est orné d'un ruban blanc. On aperçoit en pleine mer le vaisseau de Thésée qui fuit avec toutes ses voiles, et sur le rivage un petit Amour, qui pleure et tient son arc débandé en signe de défaite. Le carquois attaché sur son dos paraît dépourvu de flèches.

Le fond de ce tableau est un ciel. Il est enfermé dans un cadre qui se compose d'une bande noire et d'une autre jaune.

Les deux sujets qui complètent cette planche sont sur fond jaune et ont des cadres bleus à filets blancs. Sur le fond jaune se détachent deux petites surfaces semi-circulaires peintes couleur d'eau, avec des poissons coloriés au naturel.

PLANCHE 36.

Ce tableau a pour fond un ciel. Il est entouré d'un cadre composé de trois bandes, une intérieure noire, une

extérieure jaune, et une intermédiaire blanche. Un jeune homme est assis sur un rocher au bord d'une fontaine. Une draperie rouge cache une partie de ses cuisses. Sa main droite est armée de deux javelots de chasse. On donnerait à cette figure le nom de Narcisse, si le bâton noueux, ou la massue appuyée sur le rocher ne rappelait Hercule qui, dans sa jeunesse, exerçait son courage aux périls de la chasse et combattait les lions. La massue, dans les monuments antiques, est exclusivement consacrée à caractériser les héros. Cette idée semble exclure tout à fait le souvenir de Narcisse qui cependant, comme chasseur (1) et comme berger (2), peut revendiquer cette arme puissante.

Cette peinture peut se rapporter encore à la jeunesse de Thésée, ou à celle de tout autre héros.

La vignette placée au-dessous offre un paysage, avec un ciel, un lac, des tours bâties sur les bords, et divers oiseaux aquatiques.

PLANCHE 37.

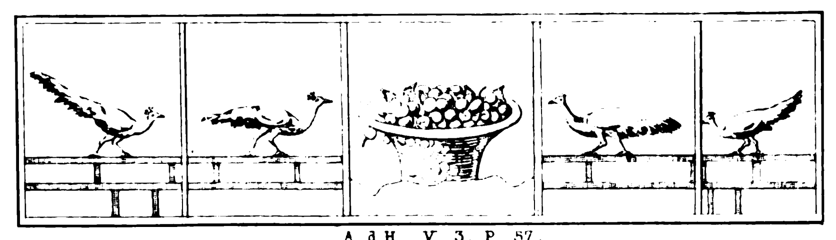
Le sommeil d'Endymion est une des plus gracieuses fictions de la Fable. Le bel adolescent avait osé élever ses désirs jusqu'à la reine de l'Olympe, et Jupiter punit

(1) Xenophon, *de Venat.*, p. 984.

(2) Théocrite, *Id.* IX, 23; *ibid.* son Scoliaste et Warton; Anthologie, IV, 22, *Ep.* 51 et 49.



A. d'H. V. 3. P. 17



A. d H. V. 3. P. 57.

Diana and Endymion.

sa témérité en l'affligeant d'un sommeil éternel. Depuis, l'amant malheureux a toujours dormi, et il dort encore (1). Heureux dans son infortune; car toutes les nuits, la Lune, Phœbé, la belle immortelle, au large manteau, τανύπεπλος (2), se revêt à la hate d'une draperie rouge qui, soulevée par le Zéphyr, laisse apercevoir ses charmes; timide et modeste, elle s'avance sur la pointe des pieds, ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεϐηκυῖα, ὡς ἂν μὲ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη; de peur de le réveiller (3). Qui la détourne ainsi de sa course silencieuse? Qui l'arrache à son palais enchanté? C'est l'Amour, dont la voix irrésistible a autant d'empire sur les dieux que sur les simples mortels. Le fils de Cypris prend Phœbé par le bras et la conduit vers Endymion. La belle déesse voudrait en vain résister.... Elle ne peut pas, elle va, et l'objet de sa passion elle le trouve reposant à l'ombre d'un arbre, tout nu et rejetant loin de lui une draperie rouge dont il n'a que faire. Peut-il croire, lui, simple pasteur, *bubulcus*,

> Ἐνδυμίων δὲ τίς ἦν; οὐ βουκόλος; ὄντε Σελάνα
> Βουκολέοντα φίλασεν (4),

que la Lune descend de sa sphère céleste pour le visiter pendant son sommeil? Peut-il savoir combien il est beau avec ses cheveux tombant sur ses épaules, et s'échappant

(1) Cicéron, *Tuscul.*, quæst. I; Ovide, *Epist. Saph.*, v. 90; Théocrite, *Id.* III, v. 49.

(2) Orphée, *Hymne à la Lune*, v. 10.

(3) Lucien, *Dial. Vener. et Lun.*

(4) Théocrite, *Id.* XX, 37.

en désordre du ruban qui lui ceint le front, et son bras qui retient à peine les deux dards qui lui servent de défense? Oui il est si beau que Phœbé l'aime, tout pasteur, tout bouvier qu'il est, βουκολέοντα φίλασεν. Et c'est là le châtiment d'Endymion! Combien il doit bénir la main qui l'a frappé! Car il ne peut s'avouer son infortune, lorsque la Lune, qui le croit endormi, le couvre de ses caresses et reçoit les siennes avec ardeur (1).

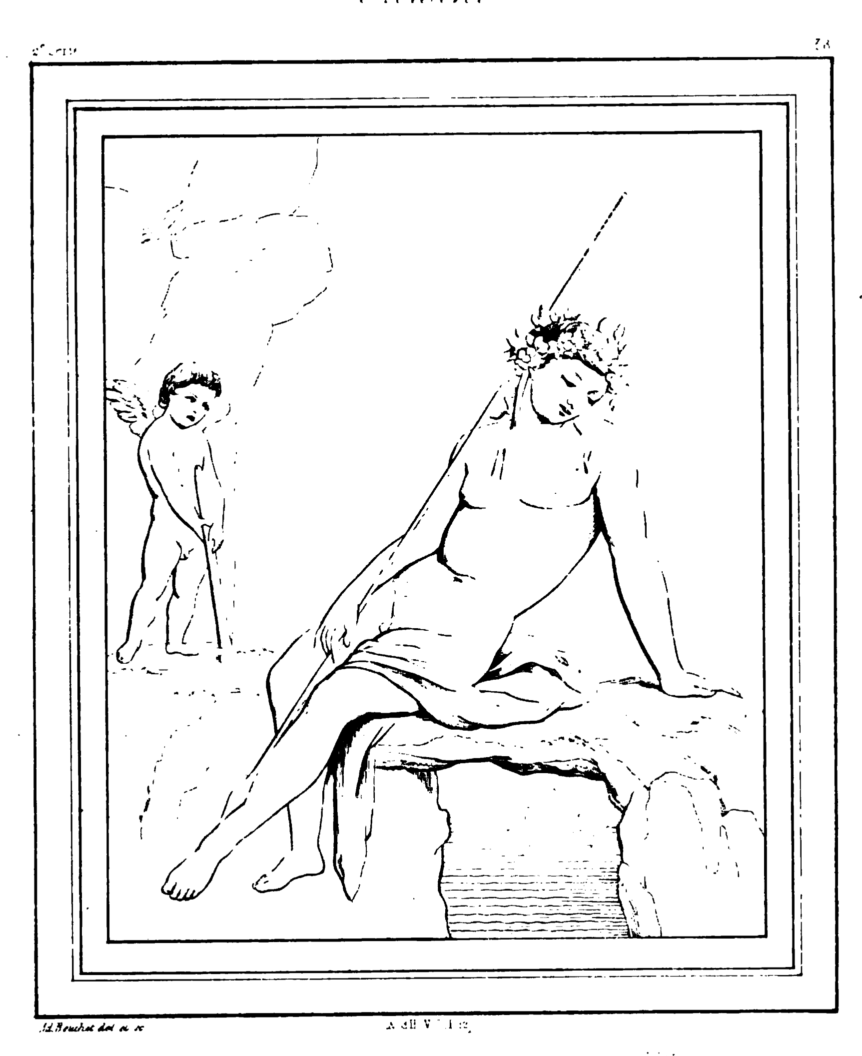
« Ζαλωτὸς μὲν ἐμὶν ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων
« Ἐνδυμίων (2). »

Je porte envie à Endymion qui jouit d'un sommeil éternel, dit Théocrite. Enfin on a eu pitié de la Lune amoureuse d'un homme endormi et privée de son regard, et l'on a dit que le Sommeil accorda aux supplications de Phœbé qu'Endymion pût dormir les yeux ouverts (3). Il paraît aussi que cette union fut des plus heureuses, car les deux amants donnèrent le jour à cinquante filles (4). Sur la tête du beau jeune homme endormi on aperçoit le croissant de la Lune. Ce détail est encore une de ces fictions ingénieuses, et quelquefois un peu forcées, que les peintres anciens mettaient en usage. Il paraît cependant que dans cette circonstance l'artiste a été l'organe d'un préjugé des païens, qui croyaient que si la Lune

(1) Cicéron, *Tuscul., quæst.* I; Théocrite, *Id.* III, v. 49.
(2) Théocrite, *Id.* III, v. 49.
(3) Athénée, XIII, 2, p. 564.
(4) Pausanias, VI.

PEINTURES

Malerei



Ad. Bouchet del. et sc.

NARCISSE

Narciss

n'était pas toujours visible, c'est qu'elle allait visiter Endymion.

Nous avons rapporté toute la partie poétique des amours de la Lune et d'Endymion. Mais au fond des mythes il y a toujours une valeur et une signification. Le Scoliaste d'Apollonius (1) s'est chargé d'interpréter celui-ci, et il l'a fait ainsi : Endymion était un chasseur qui dormait pendant le jour, et sortait de sa demeure à la nuit, lorsque les bêtes quittent leurs tannières et vont au clair de lune chercher leur nourriture. Ses compatriotes qui le trouvaient toujours endormi, inventèrent la fable de son sommeil éternel. L'on a dit encore qu'Endymion fut le premier homme qui s'occupa d'observations astronomiques; et que, comme la Lune surtout était le sujet de ses études, il veillait pendant la nuit, et dormait pendant le jour; ce qui aurait donné lieu aux fables et aux inventions des poëtes que nous avons rapportées plus haut (2).

La vignette renferme cinq fragments. Au milieu un vase en verre rempli de cerises, et sur les côtés, quatre paons peints avec leurs couleurs naturelles.

PLANCHE 38.

La fable de Narcisse est très-connue. Elle est la même

(1) Scoliastes d'Apollonius, IV, v. 57.

(2) Scoliastes d'Apollonius, IV, 264; Scoliastes de Théocrite, *Id.* III, v. 49; Nonnus, XLI, 379; Pline, II, 9; Fulgentius, *Mythol.*, II, 19.

dans tous les auteurs anciens, historiens ou poëtes qui l'ont rapportée (1). C'est toujours un jeune homme qui aperçoit son image dans l'eau d'une fontaine, admire sa propre beauté, devient amoureux de lui-même, meurt consumé par son étrange passion, et se métamorphose en une fleur qui prend son nom. On voit ici le bel adolescent couronné de fleurs et languissamment appuyé avec sa main gauche sur le rocher où il est assis. Son bras droit retient avec peine une lance; une petite draperie rouge couvre une partie de sa cuisse gauche. Il regarde avec amour la réflexion de son image dans la source qui coule à ses pieds; et un petit Amour en pleurs tourne sa torche vers la terre en signe de tristesse et d'infortune. Cette fiction allégorique exprime ici ou la passion malheureuse, ou la mort prochaine de Narcisse. Cette peinture, sur fond bleu de ciel, est entourée d'un cadre formé par une bande noire, un filet blanc et une bande jaune. Le sujet qu'elle représente est reproduit dans les planches suivantes, sous des formes à peu près semblables. Il a d'ailleurs inspiré un grand nombre d'artistes, et les arts lui doivent plusieurs monuments remarquables (2).

(1) Ovide, *Met.* III, 402 et suiv.; *loc. cit.*, v. 346; Tzetzes, *Chil.*, I, 9; IV, 119; Lucien, *V. H.*, II, 17, et *Char.*, 24; Conon, *Nar.* 24 dans Photius; Ausone, *épigr.* 96, 97; Stace III, *Sil.* IV, 41, et *Theb.* VII, 340; Pausanias, IX, 31.

(2) Philostrate, I, *Im.* 23; Callistrate, *Stat.* V, Musée de Florence, t. II, pl. 36, (n.) 2; Winkelmann, *Mon. Ant.*, t. I, pl. 24.

PEINTURES.

Murali.



[illegible] del. et sc.

A. d'H. V. 3 P. 99.

6 Pouces

ΕΝΔΥΜΙΩΝ.

Endymion.

PLANCHE 39.

Le jeune homme que l'on voit ici endormi sur une pierre au pied d'un arbre, paraît être un chasseur qui se repose de ses fatigues; on en juge à la lance dont il est armé,

.........Lato venabula ferro (1).

à ses bottines bleues (2), à la disposition de la draperie rouge qui tombe sur ses épaules et lui laisse la liberté de tous ses mouvements, enfin au chien qui est près de lui et semble protéger son repos. On pourra aussi donner à ce beau dormeur le nom d'Endymion dont les amours avec la Lune avaient pour témoins les vieux chênes des forêts de Latmos.

..............ἧς ἔτι νῦνπερ
Ἐυνῆς σῆμα τέτυκται ὑπὸ δρύσιν (3).

L'attitude de cette figure est facile et pleine de grâce. Le bras droit est nonchalamment posé sur la tête qui se laisse aller sur l'épaule gauche; tandis que l'autre retient la lance et porte sur un appui plus élevé que celui sur lequel est assis le jeune chasseur.

(1) Virgile, *Æn.*, IV, 131.
(2) Nemesianus, *Cyneg.*, v. 90.
(3) Q. Calabrus, X, 131.

Le fond est un ciel avec une indication de paysage.

La frise de la vignette est formée, en dessus et en dessous par des ornements jaunes, sur les côtés par deux figures ailées qui se terminent en arabesques, et sont supportées par deux petits boucliers, dans le milieu desquels on distingue une espèce de figure. Le fond de toute la frise est blanc; les troncs d'arbres, le terrain et les animaux sont peints au naturel.

PLANCHE 40.

Ce tableau sur fond bleu de ciel représente une figure au milieu d'un paysage borné par de petites collines, peint avec une gradation de teintes assez bien sentie, des rochers rougeâtres foncés, un arbre et des plantes de couleurs naturelles. La figure est encore un Narcisse. Il est couronné de feuillage, ses cuisses sont voilées en partie par une draperie rouge; il tient dans sa main droite deux lances qui lui servent sans doute pour la chasse; ses sandales sont couleur de cuir. Enfin il est assis sur un rocher d'où sort un ruisseau qui refléchit son image.

PLANCHE 41.

Nous retrouvons encore Narcisse dans cette peinture. Ses cheveux blonds sont couronnés de fleurs, et il dé-

2e Serie 40.



A. d'H. V. B. P. 135.

1 Pied

NARCISSE.

Narciss

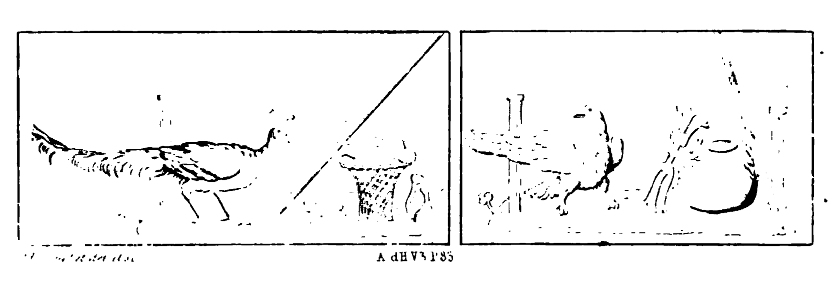
PEINTURES

Malerei

2e Série



A d H V 5 P. 39



A d H V 3 P. 85

Narciss

couvre son corps pour pouvoir en contempler toute la beauté dans l'eau qui coule à ses pieds. Son admiration passionnée semble assez bien exprimée dans le mouvement qu'on lui a donné, et l'idée qu'a eue l'artiste, de le représenter se débarrassant des plis de la draperie rouge qui le couvre, paraît assez heureuse. On croit le voir tel que l'a imaginé Ovide :

> Adstupet ipse sibi, vultuque immotus eodem
> Hæret, ut e Pario formatum marmore signum (1).

Enfin un Amour aux cheveux blonds et aux ailes vertes le regarde et éteint son flambeau. Le fond du tableau est bleu de ciel; les rochers et l'eau sont peints au naturel; le tout est enfermé dans un cadre noir avec des filets blancs.

Deux fragments à peu près semblables forment la vignette. Dans le premier l'on voit un petit autel, un paon, une corbeille recouverte d'une étoffe blanche et un bâton ou un roseau posé en travers. Dans le second on distingue deux autels, un aigle, un foudre rougeâtre, un vase sphérique de couleur bleue avec une guirlande verte et un bâton noueux ou un roseau de couleur jaunâtre. Les objets rassemblés dans le premier fragment paraissent appartenir à Junon (2). Ceux qui sont représentés dans le second conviennent à Jupiter Tonnant (3).

(1) *Mét.* III, 418.
(2) Pausanias, II, 17.
(3) Antichità di Ercolano, t. II, p. 331.

PLANCHE 42.

La déesse Néphélé s'unit à Athamas, fils d'Éole, et donna le jour à Hellé et à Phryxus. Indignée de l'infidélité du père de ses deux enfants, elle retourna dans l'Olympe, d'où elle envoya un fléau qui désola le royaume d'Athamas. Un oracle fut consulté, comme cela arrivait toujours en pareille circonstance, et le messager qui rapportait sa réponse s'étant laissé gagner par Ino, rivale de Néphélé, annonça que le ciel demandait la mort d'Hellé et de Phryxus. Les intrigues d'Ino furent révélées au jeune prince et à sa sœur par un bélier qui prit une voix humaine, leur prêta le secours de son dos et les emporta sur les flots. Hellé, pendant la traversée, tomba dans la mer, qui prit son nom et fut appelée Hellespont; et Phryxus arriva en Colchide, où il immola le bélier qui l'avait sauvé. Néphélé aurait vengé sa fille par la mort d'Athamas qui allait être sacrifié à Jupiter s'il n'eût été délivré par Hercule (1). Cette fable a été racontée diversement par les auteurs anciens (2); mais il est un point sur lequel ils s'accordent tous, c'est la chute et la mort d'Hellé dans les flots de l'Hellespont. C'est aussi tout ce qu'il nous importe d'établir pour l'explication

(1) Colonna, *Fragments d'Ennius*, p. 263; le scoliaste d'Aristophane, *Nuées*, v. 256.

(2) Ovide, *Fast.* III, 862 et suiv.; Hyginus, *Fab.* I, II et III; *Astr. Poet.*, II, 20.



A.d H.V. 3.P. 23.

6 Pouces

[illegible]

Phryxus und Helle.

de cette peinture. Ainsi nous ne nous arrêterons pas à chercher le degré de vérité auquel on doit élever cette aventure, fabuleuse selon les uns, historique selon les autres (1); à fixer le point géographique de la mer où Hellé fut submergée (2); à choisir entre toutes les explications que l'on a voulu donner de l'intervention du bélier, qui, à en croire Diodore et les scoliastes d'Apollonius (3), était tout simplement un vaisseau appelé *le Bélier*, ou un homme nommé *Crios*, c'est-à-dire *Bélier* (4); ni à rattacher la fable du bélier de Phryxus, immolé en Colchide, à celle de la Toison d'or, cause de la célèbre expédition des Argonautes (5); ni enfin à décider si l'animal généreux qui sauva les enfants d'Athamas prit sa route à travers les plaines de l'air ou dans les flots eux-mêmes de l'Hellespont (6), et si l'auteur de cette peinture a heureusement tranché la difficulté.

Nous ne verrons ici simplement que la représentation heureuse et animée d'un mythe dont nous n'étudierons pas le sens, et nous n'apprécierons d'autre vérité que celle

(1) Paleph., cap. 31; Tzetzes ad Lycoph., v. 22; Diodore, IV, 47; les scoliastes d'Apollonius.

(2) Ovide, *Epist.* XVIII, 139 et suiv., et *Epist.* XIX, 124 et suiv.; Valerius Flaccus, *Arg.* III, 7; Xénophon, IV, *Hellen.*, p. 418; Wesseling, *Itinerar. Antonin.*, 534; Pline, IV, 11; Martian., Capella, VI, *P. M.* 247; Hérodote, VII, 34; Isaac Vossius, ad Mela, I, 1, p. 558; Hyginus, *Astr. Poët.*, II, 20; Æschile, *Pers.*, 747; Lucien, *Dial. Nept. et Ner.*

(3) IV, 47; les scoliastes d'Apollonius, I, v. 256.

(4) Tzetzes, *loc. cit.*; Diodore, *loc. cit.*

(5) Hyginus, *Astr. Poet.*, II, 20.

(6) Lucien, *de Astrol.*, et *citat. dial.*; Philostrate, II, *Im.* XV; S. Augustin, *C. D.* XVIII, 13; Stace, *Ach.*, I, 24.

de la peinture, d'autre mérite que celui du dessin et du coloris. La figure d'Hellé est remplie d'expression et de mouvement. Sa carnation est délicate, ses cheveux dénoués sont trempés par les flots; elle est vêtue d'une tunique verdâtre et d'un manteau jaune. On ne voit que la partie supérieure de son corps; le reste est caché par la mer. Sa bouche ouverte et son bras élevé vers celui de Phryxus réclament du secours; l'on croit entendre les cris de désespoir et apercevoir les derniers efforts de la jeune fille qui se débat entre les bras de la mort. Phryxus a une carnation bronzée; la partie inférieure de son corps est cachée par une draperie d'un rouge vif bordée d'un bleu très-clair. Son attitude est naturelle et très-animée. Il étend un de ses bras pour secourir sa sœur; il se retient avec l'autre au cou du bélier. La laine de l'animal est blanche, et le peintre a méconnu, en ceci, l'autorité d'Apollonius (1) qui prétend que Mercure avait donné une toison d'or au célèbre bélier d'Hellé et de Phryxus. Il a résolu d'une manière ingénieuse la question longtemps débattue entre les érudits anciens, en représentant le bélier fuyant, les pattes de devant dans les airs et celles de derrière dans les flots.

Enfin, de chaque côté de la peinture, et dans le fond, des dauphins nagent à fleur d'eau:

Et circum argento clari delphines in orbem
Æquora verrebant caudis, æstumque secabant (2).

(1) II, 1147.

(2) Virgile, *Ænéid.*, VIII, 674.



[illegible] A. H. V[illegible]

MERCURE ET MAÏA.
Merkur und Maia

Peut-être ont-ils été placés ici pour indiquer le lieu de l'aventure; car les dauphins abondent dans le détroit des Dardanelles (1), et ils figurent sur les médailles des Byzantins.

PLANCHE 43.

Mercure avait des ailes aux talons (2) et à la tête; *Flavis crinibus usquequaque conspicuus; et inter comas ejus aureæ pinnulæ cognatione simili sociatæ prominebant* (3). Cependant, dans la plupart des monuments antiques (4) qui nous ont transmis l'image de ce dieu, ses ailes ne tiennent pas à sa tête, entre ses cheveux, comme le veut Apulée, et comme on le voit dans le tableau reproduit par cette planche; elles sont seulement attachées à son pétasus. De quelque manière qu'il soit disposé, cet attribut est le plus caractéristique de tous ceux qu'on prête à Mercure, et il n'en partage les honneurs qu'avec Zéthès et Calaïs, fils de Borée et d'Orithyie (5), et Persée qui n'en est gratifié quelquefois que parce qu'il avait emprunté ses ailes au messager des dieux (6). La conclusion que nous devons tirer de ces faits, c'est qu'une des deux figures de ce tableau, celle qui a des ailes aux pieds et à la tête, devra repré-

(1) Pline, XXXIII, 11; Philostrate, I, 13; Begerus, *Th. Br.* p. 488.

(2) Hyginus, *Fab.* 64, et Fulgence, I, 19.

(3) Apulée, *Métam.* X.

(4) Montfaucon, t. I, p. I, pl. LVIII, n. 3, pl. LXX, n. 3, et LXXVI, n. 4;

(5) Hyginus, *fab.* XIV et XIX.

(6) Hyginus, *Astron. poet.*, II, 12.

senter un des enfants de Borée, ou Persée, ou Mercure. La verge, *quem caduceum et* virgula *Mercurium indicabant* (1), se rapporte plus particulièrement au dernier des personnages que nous avons énumérés; et l'on sait que le caducée, qui distinguait le messager des dieux, fut primitivement une verge, autour de laquelle on entortilla plus tard deux serpents. Il est vrai de dire aussi que l'épée semble placée assez mal à propos à son côté. Et si l'on ne trouvait dans les auteurs anciens que Mercure ἐπίγειος (2), ou χθόνιος, ou νύχιος (3), c'est-à-dire le Mercure de la terre, des ténèbres, de la nuit (4), est souvent confondu par eux avec la Mort (5); si Euripide ne nous avait montré ce dieu armé d'une épée et se disposant à couper le cheveu fatal de la tête d'Alceste :

> Ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν
> Ὅτον τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσει τρίχα (6),

on aurait eu bien de la peine à établir un rapport quelconque entre Mercure et l'épée à poignée d'or posée à côté de lui sur le rocher où il est assis.

On lui a donné une carnation bronzée; sa draperie, qui descend sur son dos et cache une partie de sa cuisse gau-

(1) Apulée, *Métam.* X.

(2) Lycophron, v. 680; *Ibid.* Tzetzes.

(3) Æschyle, *Chœph.*, v. 725.

(4) Aristophane, *Gren.*, v. 1157, 1169 et 1175; *Ibid.* les scoliastes; Eustathe, *Il.* Υ, 73.

(5) Æschyle, *cit. loc.*, v. 620.; Spanheim ad Callim., *H. in Dian.*, v. 69, p. 77.

(6) Euripide, *Alcest*, v. 75.

che, est cramoisie; ses cothurnes sont gris. Il soulève avec sa main gauche la draperie couleur de laque qui voilait la nudité d'une jeune femme assise près de lui. Elle s'appuie sur son épaule avec une expression d'amour et de langueur; elle a sur son front un diadème d'or, à son cou un collier de perles et à ses oreilles des boucles qui sont aussi de perles.

Les ornements de cette figure et la couleur de la draperie dont elle est vêtue, rappellent aussitôt la Vénus d'Homère: χρυσῷ κοσμηθεῖσα φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη (1); et la présence de Cypris sera d'autant plus naturelle ici que les philosophes païens se plaisaient à unir Mercure à Vénus: *Venerem sine Mercurii præsentia nihil unquam egisse* (2); pour exprimer sans doute qu'il n'y a pas de volupté parfaite, sans le plaisir et les charmes de la conversation (3). On peut encore se rappeler à ce propos que les poëtes formaient de l'Amour, de Vénus et de Mercure une espèce de trinité (4), et que le père de Cupidon, suivant certaines traditions, n'était autre que Mercure (5).

Ce dieu avait eu aussi des relations amoureuses avec Proserpine, *Mercurii obscenius excitata natura traditur, quod aspectu Proserpinæ commotus sit* (6), qui lui avait donné trois filles (7). Il serait donc possible encore que la femme assise ici à ses côtés fut Proserpine.

(1) *Hymne à Vénus*, v. 86 et suiv.
(2) Apulée, *Met.* VI.
(3) Plutarque, *Pr. Conj.*, t. II, p. 138.
(4) Horace, I, *Od.* XXX.
(5) Cicéron, *de N. D.* III; Porphyre, dans Eusèbe, *P. E.*, III, 11.
(6) Cicéron, *loc. cit.*
(7) Tzetzes sur Lycophron, v. 680.

Mania, qui, dans le principe, exigeaient des mortels des sacrifices humains, ont bien voulu se contenter de simulacres de têtes, d'oscilles, comme on les appelait. Cette modification sublime dans le culte des divinités avait été apportée en Italie par Hercule. Junius Brutus fut le premier qui priva Mania, la mère des Lares, du sang précieux dont on arrosait ses autels. Au moyen sans doute de quelque interprétation forcée, de quelque jeu d'esprit que nous regrettons de ne pas connaître, il substitua aux têtes des jeunes Romains, des têtes d'ail et de pavot (1). L'histoire ne dit pas que Mania ait protesté contre cette supercherie.

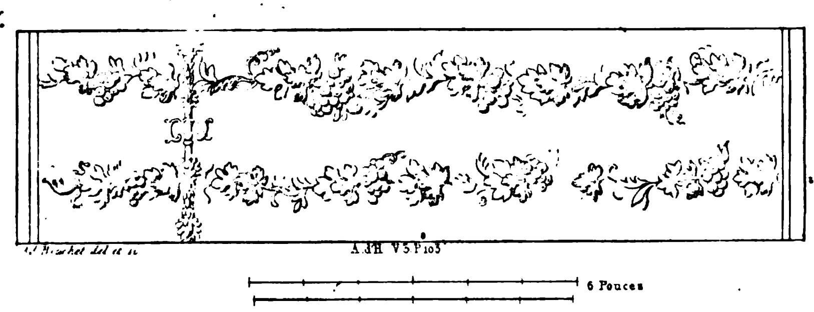
Enfin le nombre des Lares peut être rapproché de celui des oscilles de notre peinture; et comme l'on prétendait que les Lares ou les Pénates n'étaient autres que Castor et Pollux, dont l'un était mortel et l'autre immortel, on comprendra pourquoi un des oscilles seulement a reçu les honneurs de la couronne (1). Il faut ajouter à cela que le lieu de la scène représentée ici est un de ceux que les dieux Lares affectionnaient. Les bois étaient leur séjour favori (2), et on les appelait *Lares querquentulani* (3), *Lares viali* (4), etc.

Cette peinture est d'un dessin très-correct. Les figures en sont gracieuses, et leurs attitudes bien senties. Le paysage et le ciel sont peints au naturel.

(1) Vossius, *Idol.*, I, 11 et 12.
(2) Cicéron, II, *de L. L.*
(3) Varron, IV, *de L. L.*, p. 18.
(4) Servius, *Æneid.*, III, v. 312.



A. d'H. V. 5. P. 231



A. J. Heuchel del. et sc. A. d'H. V. 5. P. 103

6 Pouces

SCÈNE DOMESTIQUE

Häusliche Scene.

PLANCHE 44.

Dans l'intérieur d'un appartement, deux femmes, vêtues et chaussées de blanc, nous apparaissent, chacune dans une attitude différente. Celle qui est debout s'appuie sur un piédestal, où ont été déposées des bandelettes et des étoffes jaunes. L'autre est assise sur un lit couvert d'une draperie verte ; elle tient de sa main gauche un vase de métal, s'appuie sur son bras droit orné d'un bracelet d'or, et semble écouter les discours de la femme qui se tient debout devant elle. Il est très-possible que ce tableau soit la représentation d'une scène d'intérieur, qui se rattache à la vie de tous les jours chez les anciens, et doit être dénuée de toute importance mythologique et historique. Ce sera alors une jeune femme qui va se mettre à sa toilette; (le vase de parfum, les bandelettes, et aussi la simplicité et le désordre de sa mise semblent le prouver); et une de ses esclaves, ἐπικειμένην κάλυμμα ἐπὶ τῇ κεφαλῇ (1), dont les cheveux sont retenus par une coiffe blanche, lui parle avec feu d'un sujet qui l'intéresse, peut-être de son amant qu'elle va recevoir, et pour qui elle doit parfumer son corps avec tout le raffinement du luxe que les femmes de l'antiquité employaient en semblables circonstances (2).

(1) Pausanias, V. 19.
(2) Lucien, *Amor.*, 39 et 40; Apollonius, III, 830; Properce, I, 2 et 3; Athénée, XV, p. 688.

Cependant les faits de la Fable et de l'Histoire sont en si grand nombre et tellement variés, qu'il était impossible que la vue de cette peinture ne rappelât pas quelque souvenir. Aussi on a pensé à Phèdre et à sa nourrice. Celle-ci vient de recevoir l'aveu de la passion criminelle qui consume sa maîtresse, et, après avoir essayé, mais en vain, de lui ouvrir les yeux sur les tristes conséquences d'une pareille intrigue, elle se décide à favoriser un amour auquel Phèdre tient plus qu'à la vie. La scène latine avait rendu la même situation, et Sénèque, dans son Hippolyte, montrait ainsi Phèdre assise sur son lit et refusant de se livrer à sa toilette.

> Sed en patescunt regiæ fastigia :
> Reclinis ipsa *sedis* auratæ *toro*
> Solitos *amictus* mente non sana abnuit (1).

Elle répondait aux instances de ses esclaves :

> Removete, famulæ, purpura atque auro illitas
> *Vestes*........ ....
> *Odore* crinis sparsus *Assyrio* vacet (2).

On aimera peut-être mieux donner aux deux femmes de cette peinture les noms de Pénélope et de son esclave Eurynomé qui lui conseille de baigner son corps et de parfumer ses joues :

> Κάλλεϊ μέν οἱ πρῶτα πρόσωπά τε καλὰ κάθηρεν
> Ἀμβροσίῳ, οἵῳ περ ἐϋστέφανος Κυθέρεια
> Χρίεται (3).

(1) Sénèque, *Hippolyt.*, v. 384 et suiv.

(2) Id., *ibid.*

(3) Homère, *Odys.* Σ, v. 191, 163.



A. d'H. V. 1. P. 53.



A. d'H. V. 1. P. 125.

POLYPHÈME

Polyphem

Le mot κάλλος dont se sert Homère est expliqué par son scoliaste par la périphrase μύρον τῆς Ἀφροδίτης, *le parfum de Vénus*. On a prétendu à ce propos que les femmes employaient μύρον, l'onguent, l'huile odoriférante, tandis que les jeunes filles ne se servaient pour leur toilette que de l'ἔλαιον, l'huile simple (1).

Le cadre est formé d'une bande intérieure noire, d'une exterieure rouge, et de deux filets blancs intermédiaires.

Dans les deux guirlandes de la vignette les feuilles sont vertes, les fleurs jaunes et rouges, et le fond blanc.

PLANCHE 45.

Il n'est personne qui ne saisisse à la première vue le sujet de ce tableau. Cependant si l'on étudie un instant les personnages et leurs attributs, on s'aperçoit qu'ils s'écartent de la tradition commune à tel point que, pour en donner une explication complète, il faut avoir recours à de nombreuses recherches. Ces recherches nous les avons faites, et nous espérons qu'elles seront de nature à satisfaire les esprits les plus exigeants.

Il existe plusieurs traditions sur les cyclopes. Enfants du Ciel et de la Terre, ils furent les premiers habitants de la Sicile, où ils vivaient dans les montagnes, se nourris-

(1) Athénée, XV, p. 687 et 688; Galien, *Simpl. med.*, II, 27; Spanheim, *H. in Apoll.*, 38 et 39, *in Pall.*, 15 et 16; Théocrite, *Id.* XVIII, 23; Homère, *Od.* Ζ, 79; Ξ, 171.

sant des fruits spontanés de la terre (1); ou bien encore, chargés par les dieux d'une mission plus large, ils organisèrent les sociétés, fondèrent les villes, et construisirent des fortifications (2). Les poëtes, d'après Homère (3), leur ont enlevé ce caractère d'utilité générale et ces droits à la reconnaissance des hommes, en les dépouillant de tout sentiment de justice et d'humanité et les montrant, bravant les dieux et dévorant les hommes. « Parmi « les superbes cyclopes, dit Hésiode (4), on distinguait les « superbes Brontès, Stérops, Argès, qui fabriquèrent le fou« dre de Jupiter. » Cette première fiction donna naissance à celle des autres poëtes qui placèrent les cyclopes dans l'île de Vulcain, où ils aidaient ce dieu à forger les armes des divinités et des héros (5). Enfin leur mort a été attribuée au courroux d'Apollon, qui, ne pouvant se venger sur Jupiter de la mort d'Esculape, détruisit les cyclopes qui avaient fabriqué la foudre, instrument du trépas de son fils (6).

Voilà, en peu de mots, tout ce que l'on a dit des cyclopes. Il nous importe à présent de découvrir parmi eux celui que l'on appelait Polyphème et qui, nous avons tout lieu de le croire, est la figure principale de ce tableau.

Polyphème, fils de Neptune et de la nymphe Thoosa (7),

(1) Cluver., *Sic. Aut.*, II, 15; Bochart, *Chan.*, I, 30.

(2) Natalis Comes, *Mythol.*, IX, 8.

(3) *Od.* IX, 105.

(4) *Theog.*, v. 140; Apollodore, *Bibl.*, I, 2.

(5) Virgile, *Æneid.*, VIII, 416 et suiv.

(6) Hyginus, *Fab.* 49; *Astr. poet.*, II, in *Sagitta.*

(7) Homère, *Odyss.* I.

ou d'Europe, fille de Tityus (1), fut le roi, et peut-être le père des cyclopes (2). Homère dans son Odyssée, et Euripide dans sa tragédie du *Cyclope*, célèbrent ses aventures avec Ulysse qui le rendit aveugle en enfonçant un tison dans son œil unique. Chez le tragique grec, Polyphème résume, en lui seul, le caractère d'impiété que tout à l'heure nous prêtions à la troupe des cyclopes. Il répond à Ulysse qui lui rappelle les devoirs des hommes, et le respect qu'ils doivent avoir pour les dieux : « Le « dieu des sages est le dieu des richesses. Tous les autres, « misérable mortel, ne sont que des noms sans valeur. « La foudre de Jupiter je ne la crains pas. Je ne sais pas « même si Jupiter est plus puissant que moi. Et de lui je « ne prends, ni ne prendrai jamais nul souci. Voici « pourquoi : si du haut du ciel il envoie sur la terre des « torrents de pluie, j'ai dans cette montagne un abri bien « couvert; j'y mange les fruits de mes génisses, ou quel« que bête sauvage; je bois du lait; je me couche ensuite « tranquillement, et à ses tonnerres je réponds par mes « tonnerres. Si Borée gèle les eaux des ruisseaux, je me « couvre de peaux de bêtes, et lorsque je suis près du feu, « que m'importe la neige? Qu'elle veuille ou ne veuille « pas, la terre produit toujours ses plantes qui engrais« sent mes troupeaux. Les sacrifices m'inquiètent peu. « Avant tout je sacrifie à moi-même, à mon ventre qui

(1) Apollonius, *Argon.*, I; Natalis Comes, *Mythol.*, IX, 8; Hyginus, *Fab.* 14.

(2) Natalis Comes, *citat. loc.*

« est le plus grand de tous les dieux. Manger et boire « tout le jour, ne s'attrister de rien, c'est là le vrai Jupi« ter, le Jupiter des hommes sages. Qu'il pleure, qu'il « s'afflige avec raison l'inventeur des lois qui ont intro« duit dans la vie humaine des changements si étran« ges (1). » Comme on le voit, l'insouciance et l'impiété de la philosophie épicurienne remontent à Polyphème, qui aurait pu ajouter ici au tableau de son bonheur, ses amours avec Galatée, si les amours du cyclope et de Galatée avaient été déjà répandues du temps d'Euripide (2). Il appartenait à Théocrite de les célébrer, et de dévoiler l'impatience de la jeune femme et l'indifférence affectée de Polyphème, qui allumait ainsi les désirs et la jalousie de son amante. Daphnis vient dire à Polyphème qu'il a aperçu Galatée s'avancer gentille et coquette, et lancer des pommes à son troupeau et à ses chiens pour que ceux-ci, venant à aboyer, éveillassent l'attention de leur gardien, et l'avertissent de sa présence : « Je l'ai vue, lui répond « Polyphème, et, malgré tout mon amour, je fais comme « si je ne la voyais pas ; car je lui dis que j'aime une autre « femme ; alors elle en prend jalousie ; elle se tourmente, « elle souffre pour moi. Comme elle voit que je ne prends « d'elle aucun souci, elle m'enverra peut-être un messa« ger, et moi je fermerai ma porte (3). »

Ce messager d'amour qu'attendait Polyphème, l'ar-

(1) Euripide, *Cyclop.*, v. 315, et suiv.

(2) Le scoliaste de Théocrite sur l'Idylle, VI, 7.

(3) *Idylle*, VI.

tiste l'a représenté ici, sur la foi du poëte; c'est un petit Génie qu'il fait arriver sur un dauphin choisi sans doute par Galatée, nymphe de la mer (1), entre les nombreux animaux qui vivent sous son empire. Il tient un billet, dont la forme, celle des diptyques, était consacrée aux lettres d'amour (2). Il y a dans le geste et dans la physionomie du cyclope une impatience et une anxiété qui prouvent tout l'intérêt qu'il attache au message de sa chère Galatée.

Nous ne devons pas laisser ignorer pourtant que la plupart des poëtes n'ont pas ainsi montré la jeune nymphe sensible à l'amour de Polyphème. Dans Ovide, c'est le mépris le plus profond, et l'horreur la plus énergique. Galatée, fille de Nérée et de Doris, déteste Polyphème plus encore qu'elle n'aime le jeune Acis; et le cyclope outragé, blessé dans ses affections, donne la mort au rival qui lui est préféré (3). Aussi comment la nymphe de la mer aurait-elle pu donner son cœur à Polyphème,

> Monstrum horrendum, informe, ingens (4);

à ce colosse monstrueux qui se servait d'un tronc de pin pour aider sa marche et soutenir ses pas,

> Trunca manum pinus regit, et vestigia firmat;

à un cyclope enfin qui avait si bien la conscience de

(1) Philostrate, liv. II, *Imag.* XVIII; Scoliaste de Théocrite, *Idyl.* XI.

(2) Scoliaste de Juvénal, *Sat.* IX, v. 36; Ovide, *Amor.*, I; *Eleg.*, XII, 27.

(3) Ovide, *Métam.*, XIII.

(4) Virgile, *Æneid.*, III, v. 658.

sa laideur, qu'il dit lui-même à Galatée : « Tout laid que je « suis, j'ai pourtant mille brebis à t'offrir (1). » Après tout ceci, on se demandera pourquoi, dans son tableau, le peintre ne s'est pas conformé à la tradition commune, et surtout comment il a pu essayer de donner à Polyphème des formes aussi régulières, aussi nobles et aussi majestueuses. Une seule raison le justifie à nos yeux. Il n'a pu consentir à offenser le bon goût de Galatée en la rendant amoureuse d'un objet qui n'aurait pu inspirer que du dégoût et de l'horreur, et nous lui en savons gré. Lucien avait, lui aussi, évité cet écueil. La jeune nymphe dit à Doris : « Ses formes agrestes et sauvages, à ce que tu pré- « tends, ont bien aussi leur beauté (2). »

On n'aura pas manqué non plus de s'étonner qu'un individu de la race de ces cyclopes, dont la taille rivalisait avec celle des cyprès et des chênes (3), ait été représenté ici d'une grandeur à peu près ordinaire. Mais cette violation de la Fable est justifiée par la bonne intention de l'artiste, qui a redouté le mauvais effet qu'aurait produit une grande disproportion entre la taille de sa figure principale et celle des autres figures, le dauphin et le petit Génie. D'ailleurs les cyclopes ont été souvent représentés dans des proportions ordinaires (4), et on a parfaitement apprécié les raisons d'une pareille inexactitude.

Nous arrivons à présent à l'objection la plus sérieuse.

(1) Théocrite, *Idyll.*, XI, 31 et suiv.

(2) Lucien, *Dial.*, *Dor. et Galat.*

(3) Virgile, *Æneid.*, III, 679.

(4). *Admir. Roman. Antiq. Tabul.*, LXVI.

On s'est généralement accordé à ne donner qu'un œil aux cyclopes; comment se fait-il donc que, dans la peinture retracée dans cette planche, on ait pu en donner trois à Polyphème, dont l'aventure avec Ulysse repose tout entière sur un fait contredit ici d'une manière aussi manifeste? Nous n'avons qu'une chose à dire, c'est que l'auteur de cette peinture avait lu sans doute des livres que nous n'avons plus, qui sont perdus pour nous, mais dont Servius avait pris connaissance, lorsqu'il disait que la plupart des auteurs n'accordaient qu'un œil à Polyphème, mais qu'on lui en donnait deux aussi, et quelquefois trois : *Multi Polyphemum dicunt unum habuisse oculum, alii duos, alii tres* (1). L'artiste aura traité son sujet suivant la tradition la moins accréditée sans doute; mais il aura choisi celle qui lui permettait d'indiquer un cyclope avec les traits les moins repoussants. C'était l'essentiel pour lui.

> Quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Ætna
> Ad tua rorantes *carmina* flexit equos (2).

Polyphème avait recours à l'harmonie de sa voix et de son instrument pour charmer ses loisirs et exprimer son amour. Les poëtes se sont tous accordés à célébrer la touchante mélodie de sa flûte. Ici, c'est une lyre qui doit rendre ses inspirations et attendrir le cœur de Galatée. La lyre est plus noble et plus puissante. Elle est ici une

(1) *Æneid.*, III.

(2) Properce, III, *El.* I, 46.

juste conséquence du système, paradoxal peut-être, qui a été suivi pour la réhabilitation des mérites de l'horrible cyclope et la réfutation gracieuse du *monstrum horrendum* de Virgile. Lucien, chez qui l'auteur de ce tableau paraît avoir puisé ses inspirations, fait dire à Doris jalouse de Galatée : « Et puis, quelle est sa lyre? un crâne « de cerf dépouillé de ses chairs; aux cornes qui servent « de manches, il a ajusté une traverse qui tient les cordes.» Cette description se rapporte assez à la forme grossière de l'instrument de notre cyclope.

Au bas de cette planche, on a placé pour vignette un petit motif qui représente quatre poissons divers.

PLANCHE 46.

Les trois personnages représentés dans ce monochrôme (1) paraissent figurer une action tragique. La forme de leurs masques qui respirent une tristesse profonde et imitent les pleurs; leurs vêtements, dont la longueur et les bandes inférieures se rapportent parfaitement à la *Palla* des Latins,

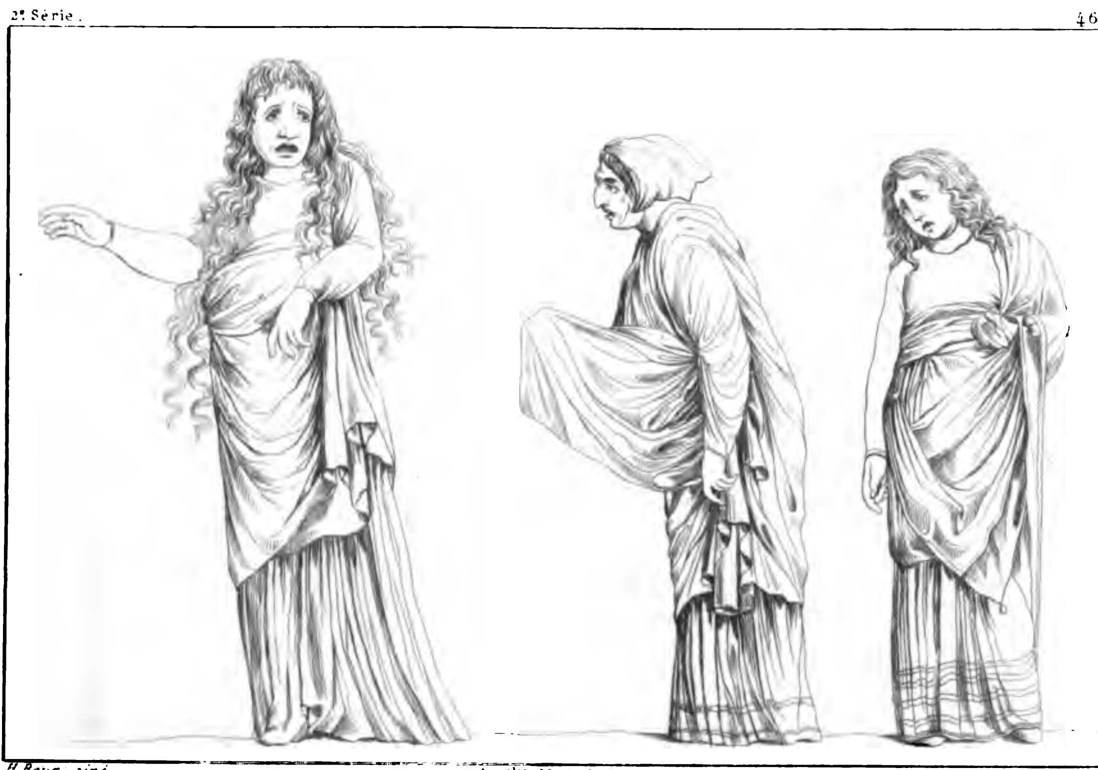
.........Longæ tegmine *Pallæ* (2),

et au Σύρμα des Grecs (3); enfin leurs chaussures, qui se

(1) Dans cet ouvrage, deuxième série, t. I, p. 63 et suiv.

(2) Virgile, *Æneid.*, XI.

(3) Pollux, VII, *Se.* 67.



H Roux ainé. A d'H. V. I. P. 19.

13 Pouces

SCÈNE TRAGIQUE.

Tragische Scene.

cachent sous les plis de leurs manteaux, et que nous appellerions sans doute κοθόρνους, ἐμβάδας(1), s'il nous était permis de les distinguer, ne peuvent laisser aucun doute sur notre assertion. Disons en passant que les ἐμβάδες, les *embades* étaient la chaussure la plus ordinaire, et que leur forme ressemblait à celle des cothurnes peu élevés; ἐμβάδες εὐτελὲς μὲν ὑπόδημα ... τὴν δὲ ἰδέαν κοθόρνοις ταπεινοῖς (2). Il paraît même que nos figures, ou au moins deux d'entre elles, n'ont eu que l'honneur des *embades*. Le cothurne n'aurait été accordé qu'à la première figure, dont la taille est plus élevée et un peu disproportionnée. L'ensemble de ce personnage, ses longs cheveux en désordre, indiquent d'ailleurs que le peintre a voulu lui prêter toute la majesté d'un héros; et le cothurne en exhaussant sa taille devait contribuer à lui donner un caractère de grandeur.

Le sujet de cette planche pourrait se rapporter à plusieurs scènes du théâtre antique; mais convenir également à plusieurs, c'est ne convenir à aucune. Il se pourrait encore qu'au lieu d'une scène, on ne dût voir ici qu'un chœur tragique, qui était toujours empreint d'un caractère de tristesse, et faisait entendre une triste mélodie, ἁρμόζει τὸ γοερὸν, καὶ ἡσύχιον ἦθος, καὶ μέλος (3).

La figure du milieu rend avec une parfaite exactitude

(1) Pollux, IV, *Se.* 114.
(2) Pollux, VII, *Se.* 85.
(3) Aristote, *Prob.*, XIX, qu. 49.

l'attitude de Télémaque, qui versa des larmes en entendant le nom de son père, et leva vers ses yeux ses deux mains enveloppées de sa robe couleur de pourpre :

Δάκρυ δ' ἀπὸ βλεφάρων χαμάδις βάλε πατρὸς ἀκούσας,
Χλαῖναν πορφυρέην ἄντ' ὀφθαλμοῖσιν ἀνασχών (1).

Le caractère de tristesse qui distingue ces trois figures rappelle assez naturellement les Præfices, qui accompagnaient les convois et pleuraient, moyennant salaire, les vertus et les mérites du défunt.

..................Mercede quæ
Conductæ flent in alieno funere Præficæ,
Multo et capillos scindunt, et clamant magis (2).

Mais, outre qu'on n'aperçoit dans la peinture aucune trace d'une pompe funèbre, on se demande aussi ce qui pourrait justifier l'emploi des masques dans de pareilles cérémonies. Il est vrai que l'interprétation un peu forcée de quelques mots de Suétone : *Archimimus personam ejus ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi* (3); et le mot *persona*, rétabli dans sa signification la plus vraie et la plus exacte, pourraient, sinon nous expliquer, du moins nous certifier l'usage des masques dans les pompes funèbres. Cependant on ne peut s'empêcher de

(1) *Odyss.* IV, 114 et 116.
(2) Lucilius.
(3) *Vespasian.*, cap. 19.





Komische Scene

PEINTURES.

Malerei.

2e Série



reconnaître que les Præfices une fois masquées perdraient leur caractère d'authenticité et de vérité, et que toute apparence de douleur et de regrets sincères s'évanouirait devant les visages d'emprunt inventés par la comédie. Si l'on tient absolument à voir trois Præfices dans les figures de ce tableau, il faudra penser qu'elles ont été représentées d'après quelque pièce du théâtre antique, où elles paraissaient, non autour du cadavre, mais devant la maison du défunt. Encore faudrait-il reprocher un défaut de jugement au peintre qui n'aurait pas indiqué son intention d'une manière plus positive.

PLANCHE 47 ET 47 (bis).

Sur un fond blanc sont trois figures, dont les vêtements et les masques indiquent une action comique. L'homme tient une main appuyée à sa ceinture, et avec les doigts de l'autre main disposés de telle sorte que l'index et le minimus restent levés, il semble exprimer le geste que l'on fait aux maris trompés, à l'imitation des cornes qu'ils reçoivent de leurs épouses. Ce geste et cette expression de raillerie se retrouvent chez les Romains et aussi dans l'antiquité grecque. Un songe où l'on avait vu un époux tomber d'un bélier sur lequel il chevauchait, était interprété de la manière suivante : ὅτι ἡ γυνή σου πορνεύει, καὶ, τὸ λεγομένον, κέρατα αὐτῷ ποιήσει : que sa femme serait adultère, et lui ferait des cornes, comme dit le

proverbe (1). Les gestes injurieux en usage chez les Romains ont été énumérés dans les vers suivants :

O Jane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
Nec manus auriculas imitata est mobilis albas,
Nec linguæ, quantum sitiat canis Apula, tantæ (2).

Le mot κέρας avait une signification bien moins restreinte encore que le mot français correspondant *corne*. Nous rappellerons, à ce sujet, l'épithète naïve donnée à Pâris par Homère (3), κέρα ἀγλαὸν, et traduite communément par *crine decorum;* lorsqu'il n'est personne qui ne sache à quoi s'en tenir sur l'exactitude d'une pareille traduction. En considérant le geste qui fait les cornes, κέρατα, comme un symbole, un signe de l'objet désigné quelquefois chez les Grecs par le mot κέρας, l'action comique représentée ici sera une scène d'un genre plus que libre, et les deux femmes recevront la plus grande injure qu'on puisse leur faire. Du reste, une plaisanterie dégoûtante se concevra facilement chez un personnage qui paraît jouer ici un rôle d'esclave, autant qu'on peut en juger à son habit court de couleur jaune, avec des bandes blanches; *servi comici amictu exiguo conteguntur* (4). Son manteau est jaune aussi, et la partie de son vêtement qui lui couvre le haut du corps et la moitié des bras, et que l'on pourra appeler σωμάτιον (5), ou ἐπίῤῥημα, ou enfin ἐγκόμϐωμα (6) est

(1) Artemidore, II, 11; Spanheim, *de V. et P. N.*, diss. VII, t. I, p. 402.
(2) Perse., *Sat.* I, 58 et suiv.
(3) Eustathe, *Il.* A. p. 851, v. 53.
(4) Donato, Fragment *de Trag. et Com.*
(5) Pollux, II, 235, IV, 115,
(6) Pollux, IV, 119.

de couleur blanche. Des deux femmes, la plus jeune, celle qui a des rubans noués sur la tête, est vêtue d'un habit de dessous bleu et d'un habit de dessus blanc; sa chaussure est jaune.

L'autre est coiffée avec une étoffe rouge. C'est l'ajustement que Pollux donne aux mères des courtisanes et aux vieilles femmes qui trafiquent du déshonneur des jeunes filles, ταινίδιόν τι πορφυροῦν περὶ τὴν κεφαλήν (1). Le reste de sa toilette est rouge aussi, à l'exception d'une petite draperie blanche qu'elle tient devant sa poitrine.

Les quatre masques gravés dans la vignette placée au bas de la planche 47 sont sur fond noir. Leur chevelure élevée et bien arrangée, le caractère sérieux et souffrant des visages, nous font croire qu'ils appartiennent à la scène tragique. Ovide a dit de la tragédie :

> Hactenus et movit pictis innixa cothurnis
> *Densum cæsarie* terque quaterque *caput* (2).

La planche 47 *bis* n'est pas la reproduction d'une peinture d'Herculanum, mais nous l'avons prise d'un bas-relief de la collection Farnèse, et nous la donnons ici comme terme d'analogie avec le tableau de la planche 47.

C'est aussi une scène comique où l'on voit un patron sortant de son appartement pour battre, avec un bâton recourbé, un esclave qui cherche à se soustraire à la

(1) Pollux, IV, 120.

(2) *Amor.*, III; *El.* I, 32.

correction du *lorarius* (1), de l'homme chargé de flageller et de lier les esclaves dont on avait à se plaindre. Le maître irrité est retenu par un de ses amis. La jeune fille qui souffle dans deux flûtes charme les spectateurs par le son de ses instruments pendant cette scène de coups et de menaces (2).

L'on remarquera sans doute le costume de l'esclave, absolument le même dans ce bas-relief que dans la planche qui précède. Enfin, cette scène comique nous confirmera dans l'opinion peu favorable que nous avions conçue du théâtre comique des anciens sous le rapport de la décence, de la noblesse et de la dignité.

PLANCHE 48.

Voici encore un sujet qui a rapport à la scène comique. Un vieillard, appuyé sur un bâton, est vêtu d'une draperie blanche; *comicis senibus candidus vestitus inducitur, quòd is antiquissimus fuisse memoratur* (3). Sa manche, qui appartient sans doute à l'habit de dessous, est jaune. C'est aussi la couleur de ses jambes, et alors il faudra supposer qu'une teinte qui primitivement imitait la chair a été dénaturée et foncée par le temps ; à moins

(1) Aulu-Gelle, lib. X, c. III; Horace, Ode IV.

(2) Ficoroni, *de Larvis scenicis et figuris comicis.*

(3) Donato, *Fragm. de Tr. et Com.*







J.J. Bouchet del. et sc.

INTERMEDE
Zwischenspiel

qu'on ne veuille croire qu'il est chaussé d'une espèce de bas de cuir, comme le vieux Laërte dans Homère :

. . . . περὶ δὲ κνήμῃσι βοείας
Κνημῖδας ῥαπτὰς δέδετο, γραπτῦς ἀλεείνων (1),

ou d'une espèce de chaussure qu'on appelait κνημῖδας, les *jambières,* et qui servait aux chasseurs et aux guerriers (2). On ne saurait penser que les anciens connussent l'usage des bas ; seulement les vieillards et les malades entouraient leurs jambes de bandelettes qu'ils appelaient *crurales.* Les Grecs avaient donné le nom de δράκοντα à l'étoffe que les femmes employaient à cet usage; sans doute à cause de la forme en spirale qu'elles adoptaient pour cet ajustement (3). Les sandales ou brodequins qui chaussent les pieds de cette figure sont noirs. Le masque qui couvre son visage figure une tête chauve, un sourcil relevé, un menton pointu, ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ἀνατεταμένος, ὀξυγένειος. C'est celui que les Grecs appelaient σφηνοπώγων, à la barbe pointue (4).

Des deux personnages assis sur un banc, l'un, celui qui joue de deux flûtes à la fois, est couronné de lierre entrelacé avec des bandelettes couleur d'or. Il est vêtu d'un habit de dessous à manches et de couleur jaune. Son habit de dessus est rouge; il est recouvert d'une étoffe longue et étroite d'un rouge plus foncé, et traversée

(1) *Odys.* Ω, v. 228 et suiv.

(2) Pollux, X, 142.

(3) Kuster, *ad Suidam, in* Κεκρύφαλον, n. 3.

(4) Pollux, IV, 145.

PEINTURES

Malerei

49



Ad. Bouchet del. et sc. A.d.H. V5 P. 257

4 Pouces

LA LEÇON DU PHILOSOPHE

Die Lehre des Weisen

On y joignait quelquefois la pantomime, le chant (1) et les atellanes. Ce tableau parait être de genre étrusque (2).

Quatre masques forment le sujet de la vignette.

PLANCHE 49.

Dans ce tableau, sur fond blanc, l'on voit un homme, aux cheveux noirs, assis sur un siége d'airain. Un manteau rouge le laisse nu en partie; il est chaussé de sandales de cuir qui garantissent seulement la plante de ses pieds. Dans sa main droite est un long bâton, et dans sa main gauche un papyrus qu'il a pris sans doute dans la petite cassette ronde, de couleur noire, où sont arrangés d'autres papyrus de la même forme. Cette cassette a un couvercle que l'on attache avec des cordons rouges, et qui tiennent au moyen d'un anneau. Nous avons eu occasion de donner déjà à une cassette tout à fait semblable les noms de *scrinium* et de *capsula* (3). Les Grecs l'appelaient κιβώτιον et χαρτοφυλάκιον. Cependant on a appliqué ces deux mots à des espèces de portefeuilles (4), et l'on a prétendu que les Grecs portaient

(1) Diomède, liv. III.

(2) Musée étrusque, t. II, pl. 186, p. 385.

(3) Dans cet ouvrage, 3ᵉ série, pl 3; Spon, *Misc. Her. Ant.*, p. 216; Montfaucon, t. III, pl. 5, 6, et 7; Ovide, *Trist.* I, 1, 106; Juvénal, X, 114.

(4) Pollux, X, 61.

et serraient leurs volumes ἐν πήραις, dans de petits sacs (1).

Derrière la cassette, un enfant, aux cheveux blonds, à demi vêtu d'une draperie cendrée, qui laisse à découvert tout le côté droit de son corps, tient un papyrus entre ses mains. Enfin, une femme à la chevelure blonde est debout, et s'appuie sur une colonne blanchâtre. Ses boucles d'oreilles d'or sont ornées de perles. Sa robe est rouge et cachée en partie par un manteau à franges de couleur changeante.

Une explication toute naturelle se présente à l'esprit à la vue de cette peinture. On voit dans l'homme assis un précepteur qui donne au jeune garçon une leçon sous les yeux de sa mère.

Si l'on veut aller plus loin et chercher quelle est la nature de cette leçon, on ne rencontrera plus que des conjectures et des hypothèses. Cependant, on pourra prendre parti en faveur de la philosophie. Et voici les raisons qui appuient cette décision.

Le pallium, ceci ne peut être contesté, était le manteau de la sagesse, qui s'en servait pour voiler ses mystères; c'était là, du reste, son seul vêtement. Elle méprisait la tunique comme un habit de luxe (2). Les philosophes, les cyniques surtout, méritaient les noms d'ἀχίτωνες et de γύμνοι (3); et l'épigramme suivante a été faite à leur intention :

Πᾶς ὃς ἢ πτωχὸς, καὶ ἀγράμματος, οὐκέτ' ἀλήθει,

(1) Philostrate, *Soph.* II, 27, 5. *Ph.* 2.
(2) Casaubon ad Capitolin., *Ant.* (3) Lucien, *Cn.* I.

Ὡς τὸ πρίν, οὐδ' αἴρει φορτία μισθαρίου·
Ἀλλὰ τρέφει πώγωνα, καὶ ἐκ τριόδου ξύλον ἄρας
Τῆς ἀρετῆς εἶναί φησιν ὁ πρωτοκυών·
Ἑρμοδότου τόδε δόγμα τὸ πάνσοφον· Εἴ τις ἀχαλκεῖ
Μηκέτι πεινάτω, θεὶς τὸ χιτωνάριον (1).

« Que tout homme pauvre et ignorant se garde bien d'aller, comme autre-« fois, tourner la meule et porter des fardeaux ; il lui suffit de nourrir une « belle barbe, de prendre un bâton dans un carrefour, et de devenir le pre-« mier chien de la vertu ; enfin de suivre le précepte d'Hermodote qui dit : « Que tous ceux qui n'ont pas le sou se gardent de souffrir la faim, ils n'ont « qu'à quitter la tunique. »

Les hommes qui étudiaient la philosophie grecque, et les professeurs de toutes les sciences, ravirent plus tard aux cyniques le privilége d'aller sans tunique (2) ; ils voulurent se donner ainsi un caractère d'hommes sérieux et austères. L'on a rapproché aussi du costume des anciens philosophes païens la manière de se vêtir des premiers chrétiens, et principalement des ordres religieux (3) ; mais ce rapprochement est peut-être un peu forcé. Dans l'Anthologie, qui nous a fourni l'épigramme citée plus haut, nous voyons que les trois attributs du savoir étaient le bâton, le pallium et la barbe,

Καὶ στόλιον, μάλιον πωγώνιον, ὤμιον ἔξω,
Ἐκ τούτων εἰ νῦν ἐνδοκιμεῖ σοφία (4).

Nous trouvons chez le précepteur figuré dans cette plan-

(1) Anthologie, III, 52, 2.

(2) Tertullien, *de Pall.*, in fine, ib., Saumaise.

(3) Saumaise, *loc. cit.*

(4) Anthologie, III, 52, 5.

che les deux premiers caractères de la science ; il ne lui manque que le troisième. Un philosophe sans barbe était un phénomène, à tel point que Lucien se demande si un eunuque peut être philosophe (1). Il faut avant tout, dit le railleur antique, que le philosophe ait une barbe épaisse qui le mette en crédit auprès des gens qui le visitent et de ses disciples, et surtout qu'il soit digne des dix mille drachmes de l'empereur. Ces derniers mots font allusion à la subvention qui était allouée aux philosophes, aux rhéteurs et aux grammairiens. Faut-il conclure de là que chez les Grecs la barbe poussât aux hommes en raison de leur savoir? Hélas! non. Plusieurs philosophes (2), Apulée (3), Aristote peut-être (4), Antisthène (5) et Asclépiade (6), eurent le malheur d'être imberbes. Enfin, le genre de chaussure du philosophe de notre peinture convient aussi à son état. Les *baxeæ,* c'est-à-dire les sandales tout à fait découvertes, faisaient partie de l'attirail des cyniques (7).

Quant à l'éducation chez les anciens, à l'emploi et aux fonctions des pédagogues, comme aussi à la part que les femmes prenaient aux études de leurs enfants, nous renvoyons aux auteurs cités en note (8).

(1) *Eun.* 8.

(2) Philostrate, *Soph.* I, 8.

(3) Orsini, pl. 25 ; Buste du Musée du Capitole, t. I, pl. I ; Bellori, *Im. illust. vir.*, p. I, n. 3.

(4) Orsini, pl. 35 ; Mus. Capit., pl. VIII, p. 12 ; Ælian, *V. H.*, III, 19.

(5) Orsini, pl. 20.

(6) Mus. Capit., pl. III.

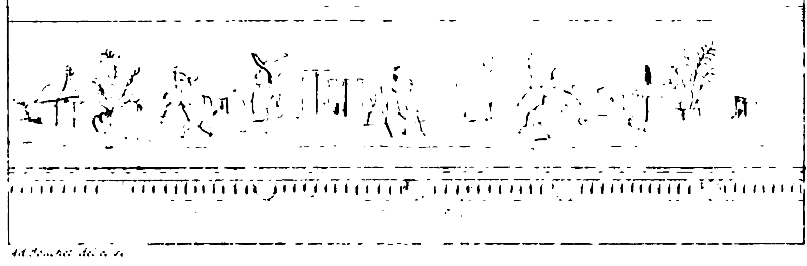
(7) Apulée, *Mét.* XI.

(8) Lipsius ad Senec., *de Ira.*, II, 22 ; Pignorio, *de Serv.*, p. 233 ; Plaute, *Bacch.*, III, 3, 17 et suiv. ; Feith, *A. H.*, II, 18.

PEINTURES

Mulieri





Choragium

PLANCHE 50.

On ne peut assez regretter que ce tableau ne nous ait pas été plus heureusement conservé. Il est enfermé dans un cadre formé d'une bande extérieure jaune, de deux filets blancs et d'un bande intérieure rouge. La corniche et les deux colonnes imitent le marbre blanc; le sofite et le reste de l'architecture sont d'une demi-teinte noire. Tout l'autre fond est plus clair. Sur un siége, couvert d'une draperie rouge bordée de bleu, est assis un homme qui semble méditer profondément. Il pose ses pieds, chaussés de jaune foncé, sur un marche-pied de bois. Son habit à manches courtes est blanchâtre. Son manteau est jaune. Sur le même siége on voit une armoire, dont les deux petites portes ouvertes laissent apercevoir une figure brune sur un fond bleu. Cette petite armoire est soutenue d'un côté, par la main droite d'une jeune fille qui se tient debout et dont il ne reste que la partie inférieure du corps. Ce que l'on voit de son vêtement est violet, avec une bordure bleue. L'autre femme assise, et dont la tête manque, est vêtue sur la poitrine d'une étoffe rouge clair; elle est habillée en outre d'une robe bleue clair, avec un ourlet violet et d'une draperie violette aussi qui couvre ses cuisses et une partie de son siége. L'escabeau qui supporte un de ses pieds est jaune et de la même teinte que le siége. Le masque posé sur les genoux de cette

femme et l'objet qu'elle tient dans sa main droite, ont une couleur rougeâtre.

Dans les planches précédentes, nous avons vu des scènes tragiques et comiques. Il faudra voir ici l'intérieur de la partie du théâtre où se faisaient les études et les travaux qui devaient précéder la représentation d'un ouvrage. A Athènes, le lieu où les acteurs préparaient leurs rôles, était appelé ᾠδεῖον, *Odeum* (1). Dans tous les théâtres, il y avait, derrière la scène, des portiques où l'on disposait tout ce qui était nécessaire pour le spectacle : on leur donnait le nom de *Choragium* (2).

Cette explication préliminaire ne jette pas encore beaucoup de clarté sur le tableau retracé dans cette planche; cependant elle nous servira d'acheminement à l'intelligence du sujet. Le personnage principal du Choragium devait être le *Choragus;* or, le Choragus n'était pas d'abord ce qu'il fut dans la suite, un administrateur préposé aux costumes,

> Πόθεν ornamenta ? Ab Chorago sumito :
> Dare debet : præbenda Ædiles locavere (3).

Il présidait à l'étude des partitions de la musique, et ce fut de cet emploi qu'il prit son nom (4). Dans des inscriptions, publiées à diverses époques, on a lu :

(1) Suidas, in Ὠδεῖον; scoliaste d'Aristophane, *Vesp.*, v. 1104; les interprètes de Suétone, *Domit.*, 5.

(2) Boulenger, *de Theat.*, II, 15.

(3) Plaute, *Pers.*, A. I, Sc. III, 79.

(4) Athénée, XIV, 8, p. 633; *ibid.* Casaubon.

Locator scenicorum (1); *Locator a scena* (2); et enfin, *Jocator scenicorum* (3). Cette dernière inscription paraît moins exacte, et on a conclu des deux premières, que le *Choragus* était une espèce d'entrepreneur qui louait aux édiles ou à ceux qui donnaient des jeux scéniques la troupe entière des acteurs (4) et payait à son tour un prix dont on convenait pour la location des costumes. Cependant on pourrait appliquer à ces entrepreneurs de spectacles les noms grecs de θεατρῶναι et θεατροπῶλαι (5); et alors le *Choragus* conserverait seulement les attributions indiquées par son nom; il réglerait les rôles et les emplois des acteurs : αὐτῶν ἕκαστον ὁ χορηγὸς ἀπελάσῃ τῆς σκηνῆς, οὐκ ἔτι δεῖσθαι λέγων (6). Il est vrai que c'était là encore la fonction du διδάσκαλος et de la διδασκάλη (7).

Nous nous arrêtons ici dans nos investigations archéologiques, et nous donnerons à la figure assise le nom de *Choragus*, ou de *Didascalus*, et nous désignerons par ce mot soit un maître de musique, soit un directeur des spectacles, qui sera un magistrat préposé à l'administration des jeux, comme étaient les Édiles chez les Romains, et les Cinq Juges chez les Grecs (8); ou un simple particulier qui faisait largesse au peuple en lui donnant des spectacles à ses frais (9).

(1) Giorgi, *Dissert. de Locator. scenic.*

(2) Gori, t. II, *Symb. litter. Dec.* 1.

(3) Ficoroni, *Maschere*, cap. 45.

(4) Gori, *loc. cit.*, cap. 6.

(5) Pollux, VII, 99; Théophraste, *Char.* XII; *ibid.* Casaubon.

(6) Lucien, *Icaromen.*, 17.

(7) Épictète, *Enchir.*, 16.

(8) Hesychius, Pollux, IV, 121, III, 140.

(9) Boulenger, *de Circo.*, cap. 43.

Il est vrai qu'on pourrait dire encore que ce même personnage représente le poëte lui-même, l'auteur de l'ouvrage que l'on semble étudier ici. Chez les anciens, comme chez nous, les auteurs ne se bornaient pas à écrire leurs pièces de théâtre; ils devaient encore en diriger l'étude, et ils les représentaient eux-mêmes quelquefois (1). On sait que Labérius continua, pour plaire à César, et tout chevalier qu'il était, à prendre un rôle dans ses comédies (2). Il serait possible encore qu'au lieu d'un poëte, d'un auteur dramatique, o dût voir ici tout simplement un acteur.

La petite armoire, posée à son côté, renferme sans doute l'image de l'acteur qui joue dans la pièce le principal rôle. Ces emblèmes tenaient lieu d'affiches, et, posés sur la porte du théâtre, ils servaient de programme pour la représentation (3).

La figure en pied est sans doute l'actrice qui répète son rôle ou sa partition dans le chœur; et la jeune femme assise, que nous appellerons διδασκάλη ou *Mesochora*, marque peut-être la mesure sur le petit escabeau où est posé son pied. Les Mésochores avaient à leurs brodequins une verge de fer qui produisait un assez grand bruit, τινὰ κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὁρμώμενον ἀρκοῦσαν ἠχὴν ἐργάσασθαι (4). On pourra supposer aussi qu'elle lui donne son

(1) Diogène Laerce, *in Eudoxo*, 4; Ælian., *V. H.*, XIII.

(2) Aulu Gelle, XVI, 7; Macrobe, *Sat.* II, 6; Suetone *in Cæs.*

(3) Gronovius, T. I, *A. G.*, Gg.

(4) Libanius *adv. Aristid. pro saltat.*; Valesius, *ad Ammian., Marcellin.*, XIV, 6, n. 6.

rôle contenu dans le petit volume placé dans sa main droite. Gronovius a donné une explication à peu près pareille d'un objet semblable. Enfin le masque qu'elle tient sur ses genoux appartient aussi à la figure que nous prenons pour une actrice. La forme virile des traits ne vient pas à l'encontre de cette explication (1).

Nous aurons occasion d'exposer ailleurs et dans de plus longs détails, la part que les femmes prirent à l'art dramatique chez les anciens, et à préciser l'époque où elles commencèrent à monter sur la scène; nous nous bornerons à dire ici que du temps de la république il y avait déjà à Rome des comédiennes en réputation. Pline nous a conservé les noms de deux actrices qui occupèrent la scène pendant bien longtemps. L'une, Lucceia, joua la comédie à l'âge de cent ans; l'autre, Galéria Copiola, reparut sur la scène à l'âge de cent quatre ans, sous le consulat de C. Poppæus et de Q. Sulpitius. Il y avait quatre-vingt onze ans qu'elle avait fait ses débuts (2). Du reste, les femmes du théâtre étaient frappées par les législateurs anciens d'une telle réprobation, que les mariages contractés avec elles par les sénateurs étaient déclarés nuls de plein droit, en vertu des lois Julia et Pappia (3). Elles se vengeaient de cette espèce d'interdit lancé contre elles, par un luxe si inouï et par un pouvoir si étendu, qu'ils devaient les consoler des rigueurs de la loi (4).

(1) Ficoroni, *Maschere antiche*, Tav. 35 et 44.

(2) Pline, VII, 48.

(3) L. 48 *de Ritu nupt.*

(4) *Code Théod.*, lib. XV, tit. VII.

La vignette, qui mérite la plus grande attention, a été trouvée avec deux autres du même genre aux fouilles de Gragnano. Elle est précieuse en ce qu'elle nous prouve qu'il faut remonter jusqu'à l'antiquité pour voir les premiers essais dans le genre de la caricature. Il est vrai que plusieurs textes des auteurs anciens pouvaient faire soupçonner jusqu'à un certain point l'existence de pareils monuments. Ainsi, lorsque Cicéron parle de ces images qui exagèrent tellement une certaine difformité du corps qu'elles excitent le rire : *Valde autem ridentur imagines, quæ fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur cum similitudine turpioris* (1); Aristide, des peintres qui se plaisent à contrefaire les figures d'une manière ridicule : καὶ ζωγράφος μὲν ἂν ὢν ἔπειτ' αἰσχρω., καὶ γελοιότερ' αὐτοὺς μιμούμενος (2); Ulpien, d'une injure qu'il nomme ἐπίθεσις (3), et enfin Pline, d'un peintre du nom d'Antiphile qui s'était fait une célébrité en créant un genre qu'on appela *Gryllus : idem jocoso nomine gryllum ridiculi habitus pinxit : unde hoc genus picturæ* gryllus *vocatur* (4); on ne doit pas s'étonner de rencontrer quelques caricatures parmi les peintures sévères qui composent ce recueil.

Celle-ci nous semble assez originale. Il est assez probable que l'auteur, au pinceau duquel nous en sommes redevables, a voulu représenter, sous la forme de singes, des individus dont il a chargé les visages, et peut-être

(1) *De Orat.*, lib. II.
(2) T. II, p. 503.
(3) L. Lex Cornelia, 5, *de Injur.*; Alciat, *Præterit.*, lib. II, tit. *de Injur.*
(4) XXXV, 10.

certains usages ou certaines habitudes de son siècle dont il a fait ici une critique que nous ne saisirons peut-être pas. Les caricaturistes anciens rapprochaient presque toujours leurs charges de la forme de quelque animal. Ainsi celle de Galien dans le médaillon de Buonarotti (1) a de l'analogie avec le bouc, et celle du sophiste Varus (2), avec une cicogne. S'il faut voir ici une critique des mœurs de l'époque, nous devrons penser que le peintre a ridiculisé la manie de l'imitation, qui est le caractère du singe (3).

Enfin, comme les anciens s'occupaient beaucoup de la fable des Pygmées, qu'ils se donnaient beaucoup de mal, soit pour prouver leur existence, soit pour leur assigner un pays (4), et que les voyageurs se plaisaient alors à émerveiller par des récits exagérés et empreints de fausseté (5), on peut penser encore que le peintre a voulu se moquer ici des romans des érudits, ou des fables des touristes de son temps.

Faut-il dire à présent que cette peinture a été douée d'une importance si grande qu'on a fondé sur elle tout un système qui ne tend à rien moins qu'à donner aux Chinois une origine égyptienne? Quelques plantes de ce

(1) *Médaillons*, p. 322.

(2) Philostrate, liv. II.

(3) Pline le jeune, I, *Ep.* 5; Pline l'ancien, VIII, 54, et XI, 44.

(4) Homère, *Il.*, III, 4 et suiv.; Aristote, *H. A.*, VIII, 12; Pline, VII, 2; Strabon liv. VII; Photius, p. 7; Hérodote, III, 37; Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. I; Juvénal, *Sat.* XIII; Antoninus Liberalis, *Fab.* 16; Bochart, *Hiero.*, P. II, p. 76.

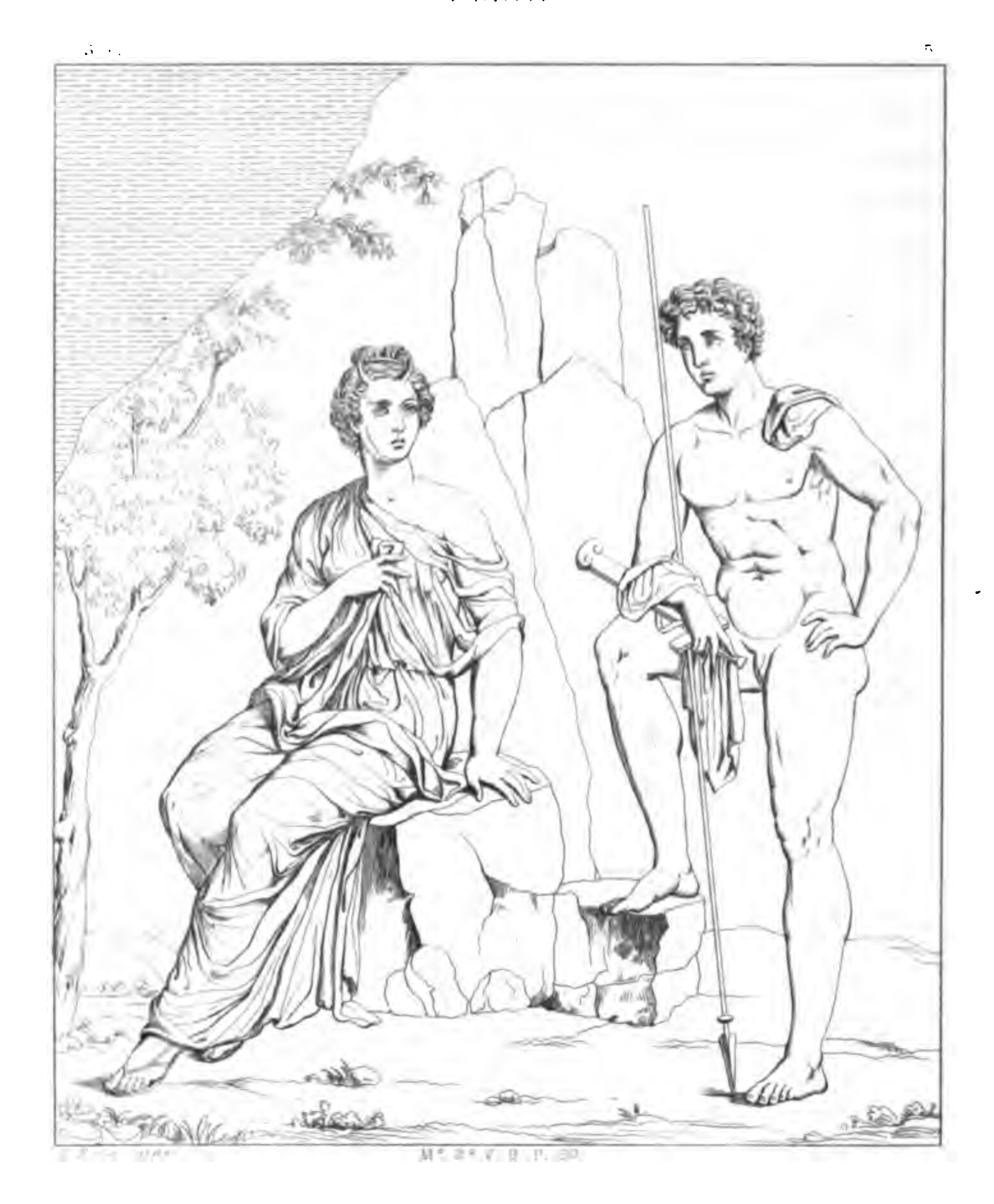
(5) Pline, VI, 30 et VII, 2; Ctesias, *in Ind.*; Strabon, VII, p. 299.

petit tableau paraissent appartenir au sol de l'Égypte; le sujet de ce tableau est donc égyptien, voilà le premier point du raisonnement. Mais les constructions, les figures et la forme de leurs coiffures sont dans le goût des peintures chinoises. Donc les Chinois ont été Égyptiens. Nous n'insisterons pas, quant à nous, sur la vérité de cette conclusion, nous admirerons tout au plus la forme ingénieuse du syllogisme. Cette opinion d'ailleurs a été avancée par un homme grave, et appuyée sur d'autres rapprochements (1). Les choses égyptiennes étaient devenues tellement à la mode à Rome (2), qu'il se pourrait bien aussi qu'on dût voir ici une critique de cet engouement.

La peinture est sur fond blanc; les corniches sont jaunes, et les filets rouges. Le terrain, les constructions, et les plantes sont peints avec des couleurs naturelles; les figures ont une carnation bronzée. La première tient d'une main un bâton recourbé, et de l'autre un petit seau. La seconde a aussi un seau et un petit bâton. Elle est coiffée d'un chapeau pointu de couleur jaune; la troisième tient un bâton, ses épaules sont couvertes d'une petite draperie rouge, et sa tête est coiffée d'un chapeau jaune avec un panache; la quatrième et dernière porte en travers sur son épaule droite une longue verge, aux extrémités de laquelle sont suspendus deux seaux. Elle est coiffée aussi d'un chapeau avec une pointe, ou une petite

(1) Buonarotti, *Appendix* à Dempster, p. 89.

(2) Pline, XXXIII, 3, II, 7.



IO ET ÉPAPHUS.
Io und Epaphus.

touffe de cheveux, sans doute l'*apex* ou le *tutulus* qui ornait le *pileus* des flamines. On prétend que cet ornement leur était donné pour épouvanter les oiseaux et les tenir écartés des entrailles des victimes (1). Ici l'*apex* ou le *tutulus* sera une plaisanterie du peintre; il aura voulu dire que les pygmées sont si petits qu'ils craignent de devenir la proie des oiseaux.

PLANCHE 51.

Les fouilles de Pompéi ont mis au jour, en 1828, ce tableau d'un mérite particulier. Sur un fond d'azur, on voit une femme, dont les traits et l'attitude sont empreints d'une certaine noblesse. Assise au pied d'une roche escarpée, elle prête une oreille attentive, ou bien elle parle elle-même à un jeune héros qui se tient debout à ses côtés. Sa tunique est rose, son manteau verdâtre, et ses pieds sont chaussés. De son front, plein de majesté, sortent deux cornes de génisse; ses cheveux, retenus et liés par une bandelette très-simple, sont divisés en deux petites touffes sur le sommet de sa tête. L'épée et la lance arment le jeune héros. Il est tout nu; une draperie rouge cache seulement une partie de son épaule gauche et revient sur son bras droit; son corps porte sur sa jambe droite, et son attitude exprime parfaitement la

(1) Servius, *Æn.*, VIII, 664; Pignor., *de Serv.*, p. 411; Kipping, I, 12, 6.

position de quelqu'un qui se penche vers une autre personne pour la mieux écouter ou pour s'en faire mieux entendre. De son côté, la femme assise lui fait signe avec sa main droite comme si, d'un air inspiré, elle lui prédisait de grands événements. Un chêne termine cette belle composition.

La physionomie de la figure assise, où règne une expression de mélancolie, produite sans doute par une longue série de malheurs, les cornes de génisse qui sortent de son front, le caractère héroïque du jeune guerrier, enfin le chêne, qui ne doit pas être considéré comme un simple accessoire, mais comme une indication du sujet de ce tableau, doivent le faire rapporter aux aventures de la fille d'Inachus, plus belle encore que malheureuse.

Prêtresse du temple de Junon, la jeune Io eut le malheur d'inspirer un violent amour au père des dieux. Pour se dérober aux poursuites de Jupiter, elle s'enfuit dans les champs d'Arcadie. Mais, hélas! ce fut en vain; le roi de l'Olympe la poursuivit, l'atteignit et enveloppa dans les voiles d'une nuit prématurée les mystères de son triomphe. Junon, toujours en éveil sur la conduite de son époux infidèle, fut surprise de voir la terre plongée dans les ténèbres; elle descendit de l'Olympe et ordonna aux nuages de se disperser. Mais Jupiter avait déjà mis en défaut les soupçons de son épouse : la belle Io avait été métamorphosée par lui en génisse; et si l'on en croit la Fable, il lui avait conservé, sous cette forme, tout le caractère de sa beauté. Ce fut une maladresse, car Junon

devina la fourberie. Elle feignit l'étonnement et demanda la génisse à Jupiter, qui ne put la refuser. Devenue maîtresse de sa rivale, elle la mit sous la garde d'Argus aux cent yeux. Le père des dieux enjoignit à Mercure de tuer Argus, et il délivra ainsi la malheureuse jeune fille. Junon ne se tint pas pour battue; elle s'acharna après Io avec cette haine qu'elle avait pour ses rivales, et envoya contre elle une horrible Furie qui devait entourer les pas de la jeune fille d'une épouvante continuelle. Io ne put résister à ses souffrances, elle crut qu'elle se débarrasserait de son supplice, si, entre elle et lui, elle mettait la distance des mers. Les noms de la mer Ionienne et du Bosphore (passage des Bœufs) attestent encore les voyages de la jeune nymphe (1). Toutes ces traversées ne produisirent pas l'effet qu'elle en attendait. La Furie était toujours aux côtés de l'infortunée, et remplissait trop fidèlement la mission qu'elle avait reçue de la déesse irritée. Io se réfugiait en Égypte, lorsque Jupiter, touché de pitié pour cette victime de sa passion, lui rendit sa forme primitive et s'engagea, par serment, à renoncer pour toujours à la fille d'Inachus. Telles étaient les conditions que Junon avait imposées à la délivrance de sa rivale (2). Io, redevenue femme, mit au monde, sur les bords du Nil, un jeune enfant qu'elle appela Épaphus, et que l'implacable Junon lui ravit pour le

(1) Strabon, VII; Æschyle, *Prométh.*

(2) Æschyle, *loc. cit.*, Apollodore, liv. II; Ovide, *Mét.*, liv. I.

mettre entre les mains des Curètes. Jupiter ayant appris ce nouveau trait de la jalousie impitoyable de la reine des dieux, tua tous les Curètes, et délivra ainsi Épaphus, qui resta libre, mais sans aucun appui sur la terre. En proie au plus violent désespoir, Io s'était mise à la recherche de son fils, et après de nouveaux malheurs, elle le trouva enfin en Phénicie, chez la reine des Bibliens. Joyeuse, elle le ramena en Égypte, dont il fut plus tard le souverain (1).

Telle est l'histoire des aventures d'Io. On a pensé que le peintre de Pompéi avait voulu représenter ici la mère infortunée au moment où elle retrouve son fils. Elle lui raconte sans doute l'histoire de ses malheurs, et lui prédit qu'en considération de son origine, les destins lui réservent le trône d'Égypte. Le Prométhée d'Eschyle peut avoir inspiré cette œuvre d'une beauté remarquable.

PLANCHE 52.

Nous avons exposé déjà pour l'intelligence de la planche qui précède les aventures de la belle et malheureuse Io. Nous avons dit que Jupiter, pour la soustraire à la vengeance de Junon, lui donna la forme d'une génisse; mais que la reine des dieux, qui pénétrait avec l'instinct de sa jalousie toujours en éveil, et peut-être

(1) Apollodore, *loc. cit.;* Ovide, *Mét.*, I.

2.e Série 52



IO, ARGUS ET MERCURE
Io, Argus und Merkur

aussi à l'aide de sa science surhumaine, les projets de son époux infidèle, exigea que la génisse lui fût remise et la confia à la garde du vigilant Argus, appelé *Panoptès, polyophthalmos, myriophthalmos.* Argus la conduisit dans une vallée près de Mycène, et se tenant assis sur une hauteur, il promenait tout à l'entour ses regards attentifs, et veillait ainsi sur le dépôt précieux qui lui avait été confié. Cependant Jupiter, dont les désirs s'enflammaient d'autant plus que l'objet de son amour était plus difficile à atteindre, chargea le dieu des voleurs de dérober Io. Mercure se présenta à Argus sous la forme d'un berger; le charma par les accords harmonieux de sa flûte et vint à bout de l'endormir. Déjà il enlevait Io lorsque Argus, se réveillant tout à coup, voulut retenir le bien sur lequel il était chargé de veiller. Le dieu, pour accomplir sa mission, fut obligé de tuer Argus, ce qu'il fit avec un caillou, et il mérita ainsi le nom d'*Argiphontès*. Telle est la fable à laquelle se rapporte ce tableau. Nous y voyons Io assise sur le rocher d'où son gardien exerçait la surveillance qu'on lui avait imposée. Les cornes qu'elle porte sur son front indiquent sa métamorphose, et la mélancolie de son visage témoigne qu'elle ne fut pas insensible à la triste condition où la réduisit l'amour du roi de l'Olympe. Au-dessous, et sur un rocher est assis Argus. Sa chevelure est longue et tombe sur ses épaules; une tunique à demi-manches, couverte par un manteau agrafé sur l'épaule, et des espèces de sandales composent son vêtement. Mercure se tient en face de lui.

Il est nu et s'appuie avec la main gauche sur un caducée d'une forme particulière, autant qu'on peut en juger du moins par la partie qui sort d'entre les plis de la chlamyde portée par le bras gauche. Il offre à Argus la flûte de Pan, qui vient sans doute de résonner sous ses lèvres; et on peut croire qu'il engage le gardien d'Io à en jouer à son tour, sans doute pour le tuer pendant que son attention sera captivée tout entière par cet exercice. Argus semble refuser l'invitation du dieu, comme s'il désespérait d'égaler l'harmonie qu'il vient d'entendre. On voit aux pieds de Mercure plusieurs cailloux qui rappellent la manière dont Argus finit ses jours. Il y a dans ce tableau de l'esprit et de l'expression; le sujet qu'il représente n'a pas été traité ailleurs, et cette circonstance donne un certain prix à la peinture que nous venons d'expliquer.

PLANCHE 53.

Ce tableau est un de ceux que nous devons nous borner à décrire. Nous aurions beau passer en revue toutes les fables des religions anciennes, tous les faits des temps fabuleux, héroïques et historiques, nous n'en trouverions pas un seul qui pût expliquer d'une manière un peu vraisemblable la peinture que nous reproduisons dans cette planche. Il est probable que nous ne serions pas dans le même embarras, si toutes les

PEINTURES

Murales

œuvres poétiques et dramatiques de la littérature ancienne étaient parvenues jusqu'à nous.

Un homme, dans la vigueur de l'âge, est assis sur un rocher. Il est tout nu, et appuie son dos sur une peau de panthère. Il a des oreilles de faune, et dans la main gauche un bâton pastoral. Deux femmes s'avancent vers lui. Une d'elles vient de lui toucher le bras pour l'avertir de la présence de sa compagne, dont elle est sans doute l'esclave ou la confidente. En effet la jeune femme à gauche, qui porte un *flabellum* ou un éventail rouge, est vêtue avec recherche. Son vêtement se compose d'un manteau blanc d'un tissu si fin, qu'il laisse apercevoir, sous ses plis, une tunique jaune qui couvre à son tour une autre tunique violette, dont on n'aperçoit que le bas. La femme qui est plus près du principal personnage, porte une tunique de couleur changeante entre le blanc et le rougeâtre, et un manteau bleu. Le lieu de la scène est un paysage, où l'on a placé une espèce de plinthe imitant le marbre sur laquelle est une base ou piédestal peint à l'imitation du bronze. Ce piédestal est formé de bas-reliefs qui représentent d'un côté un homme qui semble fuir, et de l'autre, une jeune femme qui vient de se laisser tomber, et qui voulait fuir sans doute pour se soustraire à la violence d'un homme armé d'un javelot ou d'une épée. Ce sujet est peut-être une image de l'aventure d'Apollon et de Daphné.

La principale figure de ce tableau peut être prise pour le dieu Faune *amateur des nymphes sauvages, grand*

buveur, aux habitudes luxurieuses, et divinité tutélaire des forêts et de la culture (1). La peau de panthère, le bâton pastoral et le lieu de la scène l'indiquent jusqu'à un certain point.

PLANCHE 54.

Sur un fond bleu fermé par un petit cadre noir on voit Jupiter couronné de feuilles de chêne. Il est vêtu d'une draperie rouge pâle, chaussé de sandales, et se tient assis sur les nuages. Derrière lui un petit Amour ailé semble prêt à retenir son bras droit armé de la foudre. Il lui montre du doigt, avec beaucoup de vivacité et d'expression, le sceptre qui arme sa main gauche. Enfin les couleurs de l'arc-en-ciel traversent le tableau et dans le fond un aigle est posé sur un groupe de nuages.

Jupiter nous a déjà occupé bien souvent, et nous nous sommes toujours attaché à démontrer sa toute-puissance, son universalité et l'empire qu'il exerçait sur les autres divinités. L'étude de ce dieu est d'autant plus importante, qu'il était placé plus haut dans l'estime et dans la superstition des peuples anciens. On ne peut guère s'aventurer dans les ténèbres des mythologies grecque et égyptienne, sans avoir arrêté un jugement sur la nature d'un dieu qui était pour ainsi dire la base du culte anti-

(1) Hor., liv. III, ode XVIII.

PEINTURES.

Galerie.

2e Série

54.



A. Bouchet, del. et sc.

A.d'H. V 4 P 5.

1 Pied

Jupiter.



H. n. V. o. Pl. 3.

VÉNUS ET ADONIS
Venus and Adonis

que. Notre cadre est trop resserré pour que nous puissions nous permettre de rassembler ici tout ce qui a été dit sur la nature et sur le culte de Jupiter. Aux personnes qui se livrent à des études sérieuses et approfondies, nous conseillerons d'avoir recours à l'excellent ouvrage de M. Émeric David (1).

PLANCHE 55.

Les amours de Vénus et d'Adonis ont fourni le sujet du tableau reproduit par cette planche. Quelque populaires qu'ils puissent être, nous croyons que l'esprit de cette composition ne pourra être convenablement saisi qu'après un exposé sommaire de la légende qui l'a dictée. Vénus avait conçu pour Adonis une passion qui lui avait fait oublier les enchantements de Cythère et de Paphos pour les vastes forêts du Liban, où le beau jeune homme, peu flatté d'avoir conquis le cœur de Cypris, de la fille de Jupiter, se livrait avec ardeur au plaisir de la chasse. Adonis n'était pas tellement préoccupé par son amour pour la déesse qu'il voulût lui sacrifier son exercice favori, et ce fut là son malheur; car le dieu Mars n'était pas un amant à laisser sans vengeance les infidélités et les dédains d'une maîtresse volage, et la passion d'Ado-

(1) *Jupiter, recherches sur ce dieu, sur son culte et sur les monuments qui le représentent.*

nis pour la chasse lui fournit l'occasion d'accomplir son dessein. A en croire quelques mythologues, il se transforma lui-même en sanglier; d'après certains autres, il eut recours à l'intervention de Diane (1). La déesse blessa avec un de ses dards un énorme sanglier, qui, dans sa rage, s'élança contre le jeune chasseur et le mit en lambeaux. Vénus accourut éplorée au secours de son malheureux Adonis, mais il était trop tard. Tout ce qu'elle put obtenir par ses larmes et ses sanglots, ce fut que Jupiter ressuscitât tous les ans, pour six mois la victime de la jalousie de Mars.

L'artiste a choisi dans la légende que nous venons de raconter en quelques mots le moment où le projet du dieu Mars et la perfidie de Diane viennent d'avoir leur effet. Adonis est assis presque défaillant sur un appui recouvert de son manteau de pourpre: le sang coule de sa cuisse gauche; il s'appuie sur Vénus, qui interroge avec une anxiété parfaitement rendue son regard éteint par la souffrance, et attire vers elle sa tête languissante. L'Amour, affligé aussi, soutient le bras gauche du blessé. Le paysage qui forme le fond de ce tableau a rapport au sujet. Ce qui distingue surtout ce tableau, et ce qui lui assigne un rang remarquable parmi les peintures découvertes à Herculanum et Pompéi, c'est une expression et une mélancolie qui vont au cœur.

(1) Bion. Idyll., *in Mort. Adon.*



Mars and Venus

PLANCHE 56

Le tableau livré au public dans cette planche est loin, pour le mérite de la composition, pour le fini et pour la couleur, de valoir celui qui vient de nous occuper dans la planche précédente. Il représente les amours de Mars et de Vénus, sujet en grande faveur chez les Pompéiens. La force domptée par l'amour était une allégorie qui sans doute leur plaisait beaucoup ; ou peut-être ils profitaient de quelque bon original qui se trouvait en leur possession pour en faire peindre sur les murailles de leurs appartements de nombreuses copies. Les deux divinités ont été représentées ici demi-nues et dans une attitude qui ne manque ni de grâce ni de volupté. Il est à regretter qu'elle n'ait pas été rendue avec moins de roideur et avec un peu plus d'art. Les cheveux blonds de Vénus sont disposés en boucles nombreuses retenues sur le front par une bandelette couleur d'or. Un double collier enlace son cou d'ivoire. La draperie qu'elle élève au-dessus de sa tête avec sa main gauche, et qui, retenue et tombant sur ses cuisses, laisse apercevoir ses charmes, est de couleur bleue. Elle est chaussée de sandales. Le dieu terrible de la guerre est dans la fleur de la jeunesse. Ses cuisses sont couvertes d'une étoffe violette. Des deux Amours, l'un tient dans ses mains le casque de Mars et semble vouloir arracher ce dieu à des plaisirs qui ne sont pas

faits pour lui. Près de ce petit Génie on a figuré la pique, le bouclier et le parazonium que le dieu a peut-être confiés à sa garde. A son cou est attachée une chlamyde bleue qui lui descend le long du dos. L'autre petit Amour offre au couple amoureux une petite cassette remplie de parfums, ou d'autres objets de toilette qui invitent le dieu des combats à poursuivre les loisirs voluptueux qu'il s'est ménagés.

PLANCHE 57.

Au milieu d'arbres symétriquement disposés est un énorme serpent couvert d'écailles, qui, entourant de ses anneaux le couvercle d'un trépied, dresse sa tête surmontée d'une crête et vibre, dans sa gueule ouverte, sa langue bifurquée. Deux *pocillatores*, tout à fait semblables par leurs habits, par leurs attributs et par leur attitude, sont à ses côtés. Ils sont coiffés du bonnet phrygien, chaussés de cothurnes, et vêtus d'une tunique d'azur sans manches et repliée sur les flancs. Le voile qui forme un arc sur leur tête est rouge. Ils élèvent une de leurs mains qui serre une corne à boire, et portent de l'autre côté un petit seau qui semble destiné à recevoir le liquide contenu dans le rhyton. Au mur qui clôt l'espèce de jardin où se passe la scène, est attachée une guirlande de feuilles et de roses. On doit croire que l'on a voulu représenter ici une libation faite au génie du lieu. La *cor-*

PEINTURES.

Malerei.

2e Série.

57



PEINTURES

Malerei



LES DONS DE L'AMOUR

Die Gaben der Liebe

tine, une des parties du trépied, et le serpent, sont d'ailleurs des symboles qui se trouvent mêlés à toutes les légendes mythologiques, et dont le sens est toujours si obscur, que nous pourrons bien nous abstenir d'entrer dans des suppositions qui ne feraient rejaillir aucune lumière sur le sujet.

PLANCHE 58.

Cette composition n'a sans doute aucune portée historique ou mythologique, et nous pouvons penser que le sujet en est dû à l'imagination d'un artiste qui n'a voulu représenter autre chose qu'un tableau gracieux; sous ce rapport il a atteint son but. La jeune femme, pour ne porter aucun des noms célèbres de la Fable, n'en est pas moins délicatement figurée dans son large pallium blanc, qui laisse apercevoir un bout de sa tunique violette et ses cothurnes jaunes. Elle est assise sur un trône d'or, dont le siége et le dossier sont couverts d'une draperie bleue. Un petit Amour, dont les cheveux blonds sont couronnés de fleurs, et dont la nudité est parée par une petite chlamyde violette qui lui descend sur l'épaule droite, porte sur sa main gauche une cassette dorée, dont il soulève le couvercle en regardant fixement la jeune femme que nous avons décrite. Avec de pareils sujets toutes les explications sont également vraisemblables. On peut dire que le petit Génie est ici

un messager d'amour qui offre à la jeune femme les cadeaux que lui envoie son amant. On peut dire encore qu'il lui apporte les objets de toilette qui doivent faciliter son triomphe.

PLANCHE 59.

Égée, roi d'Athènes, était vivement affecté de n'avoir pas d'enfants qui pussent affermir et continuer sa domination. Il fut consulter l'oracle de Delphes sur le moyen qu'il devait employer pour obtenir une progéniture; mais la Pythie donna à ses questions une réponse si obscure, que, ne pouvant venir à bout d'en pénétrer le sens, il se rendit à Trézène pour demander des conseils à Pithée, qui gouvernait avec une très-grande réputation de sagesse cette ville fondée par lui. Pithée, qui joignait sans doute un peu d'habileté à la sagesse pour laquelle il était renommé, résolut de faire son profit de l'obscurité de l'oracle. Il fit si bien que son hôte se laissa prendre aux charmes de sa fille Éthra. La princesse reçut favorablement les soins du roi d'Athènes, et lui donna lieu bientôt d'espérer que ses vœux seraient enfin accomplis; mais la joie d'Égée fut troublée par la crainte que les Athéniens ne lui retirassent leur affection s'ils venaient à apprendre qu'il avait épousé une étrangère. Il prit donc le parti d'abandonner Éthra, sans renoncer à ses droits sur l'enfant qu'elle portait dans son sein. Insen-





Aethra und Aegeus.

sible aux pleurs de sa malheureuse épouse, il lui assigna, pour dernier rendez-vous, un lieu escarpé où s'élevait une grande pierre qui recouvrait une cavité. C'est dans ce trou qu'il cacha son épée avant de quitter Éthra, en lui recommandant d'élever avec soin l'enfant qu'elle mettrait au monde, et, si c'était un enfant mâle, de le lui envoyer à Athènes lorsqu'il aurait eu la force de soulever le rocher où il trouverait l'épée de son père; cette épée devait servir à le faire reconnaître. Éthra mit au monde Thésée, qui fut reconnu par son père à la poignée d'ivoire de l'épée cachée par lui :

Cum pater in capulo gladii cognovit eburno
Signa sui generis (1).

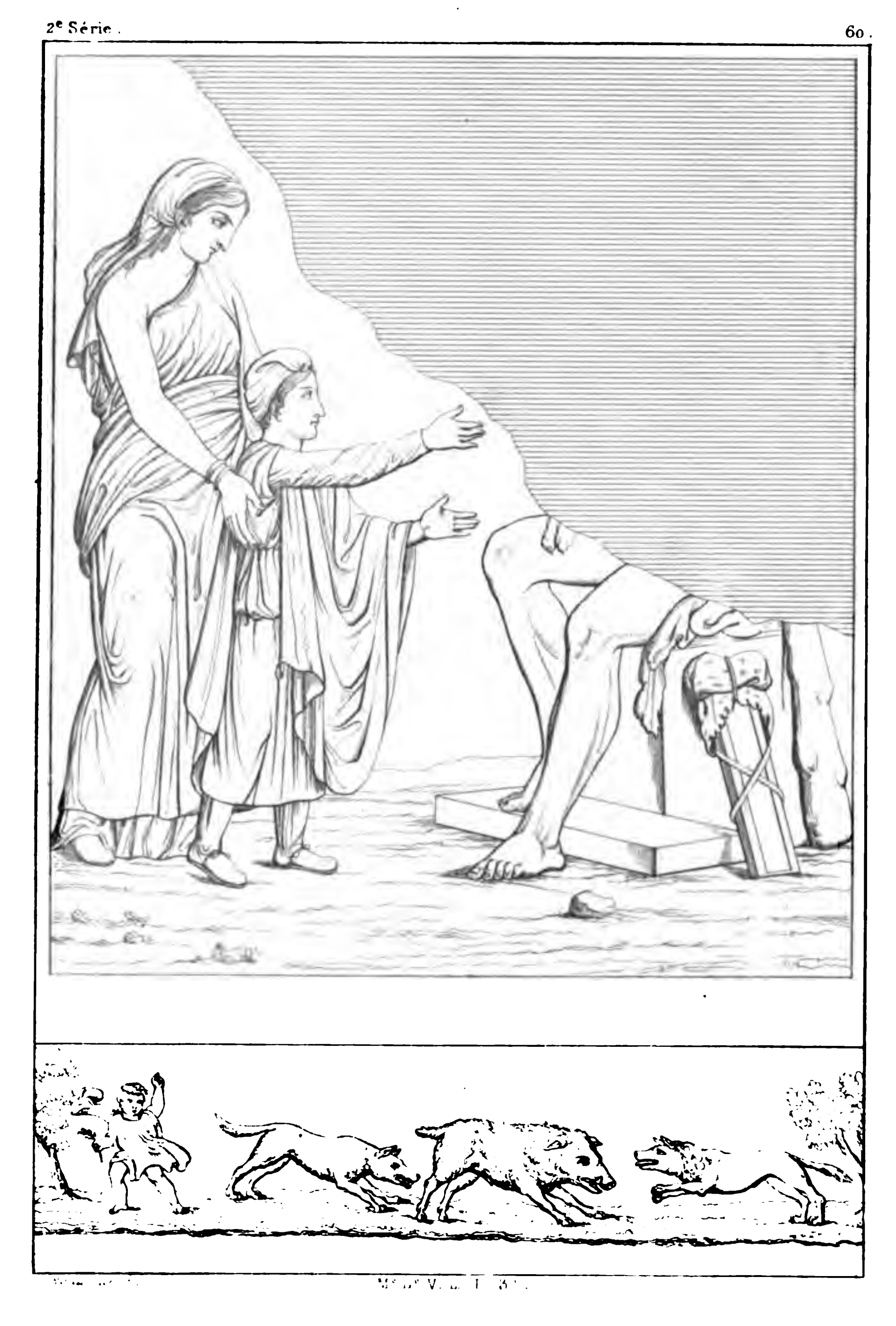
Dans ce tableau on a représenté Égée se disposant à cacher son épée sous le rocher qu'il soulève. Il est nu et porte sur son bras gauche un petit pallium jaune foncé. Les personnages des temps héroïques sont souvent représentés ainsi. La jeune femme pleure une séparation qui lui semble bien prompte et une alliance sitôt rompue. Son visage et son attitude sont empreints d'une profonde mélancolie qui règne aussi dans le désordre de sa toilette. Elle est vêtue de deux tuniques : l'une blanche est agrafée sur l'épaule, l'autre, qui descend de la ceinture jusqu'aux pieds, est d'un pourpre violacé. On doit remarquer le mouvement de sa main droite qui relève un

(1) Ovide, *Met.*, lib. VIII, *Fab.* XXIII.

des plis de la super-tunique, sans doute pour essuyer ses larmes. Le peintre pompéien a donné à Éthra les charmes d'une beauté ravissante, et à Égée au contraire des traits communs et empreints d'une certaine rudesse. Il a voulu sans doute exprimer par la différence des deux physionomies, l'opposition des deux rôles du roi et la princesse, dont l'un viole par ambition les serments les plus sacrés, tandis que l'autre, pauvre et infortunée victime, se résigne tristement à son sort.

PLANCHE 60.

Ce tableau, dont nous n'avons qu'un fragment, peut être expliqué avec la même facilité que s'il nous fût parvenu entier et parfaitement conservé. La raison en est que la figure dont nous n'apercevons que les jambes se révèle d'une manière bien évidente, d'abord par la robuste complexion de ses formes, ensuite par la massue, le carquois recouvert d'une peau, et enfin par la peau d'animal dont on aperçoit une patte sur une des cuisses du personnage mutilé par le temps. A ces caractères on ne peut méconnaître Hercule. Les autres figures du tableau, quoique conservées en entier, ne seront pas aussi facilement expliquées. Dans le petit garçon coiffé du bonnet phrygien, on peut voir l'esclave Lycas qui vient d'apporter à Hercule le don fatal de Déjanire, la robe trempée dans le sang empoisonné du Centaure. Le mouvement des bras



[illegible]

[illegible]

Herkules und Lycus.

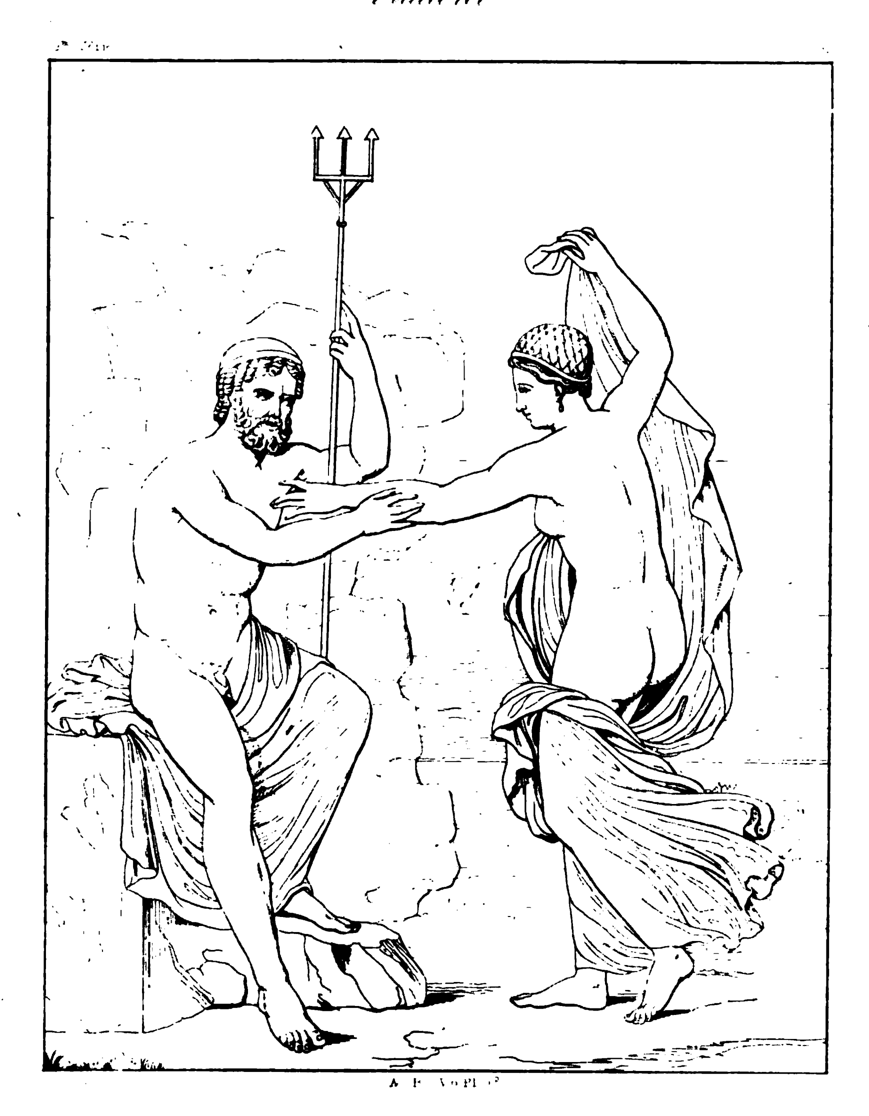
gure, dont on n'aperçoit que la partie inférieure, à partir des genoux; elle portait, sans doute, une autre figure, dont on voit les jambes. Dans le fond, on distingue à peine un torse tout à fait dégradé. Le dauphin et le triton sont dans l'eau. Nous n'oserons hasarder aucune explication de ce sujet, dont les figures principales sont perdues pour nous; et nous nous bornerons à louer l'exécution du petit Amour, et surtout celle du triton, qui se distingue par une attitude très-bien sentie, une délicatesse et une vigueur de touche vraiment remarquables.

PLANCHE 62.

L'intrigue amoureuse d'Amimone et de Neptune est une de ces traditions religieuses dont l'esprit et la forme, corrompus par le temps, ont été rarrangés par les poëtes et les artistes suivant leur goût et leur imagination. Peu nous importe, du reste, que la jeune chasseresse ait blessé un satyre avec un dard destiné à tuer une bête fauve, ou que, vaincue par la fatigue, elle se soit laissée aller à un sommeil imprudent, qui permit à un satyre de dérober des faveurs qu'on lui aurait refusées pendant la veille. L'intelligence de ce tableau n'a, fort heureusement pour nous, rien à démêler avec ces différentes versions. Nous n'avons besoin que de la fin de l'aventure, sur laquelle tout le monde s'accorde, et qui fut celle-ci. Amimone, pour se soustraire à son robuste agresseur, implora à grands cris

PEINTURES

Malerei



A. F. Vogel sc.

[illegible]

Neptun und Amimone

le secours de Neptune. Le dieu compatissant apparut aux yeux de la malheureuse jeune fille, la délivra de la violence du satyre, et, pour prix de son intervention salutaire, il lui demanda son amour, par ces mots que lui prête Eschyle dans un drame satirique, dont nous n'avons que deux fragments. « Le destin veut bien que tu épouses; mais c'est à moi qu'il te destine. »

Σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί (1).

Voici donc la belle jeune fille sans chaussure et à peine voilée par un peplum, qu'elle soulève pour être moins embarrassée dans sa fuite, et dont les plis protégent mal sa pudeur, qui accourt effarée vers le dieu. Son premier mouvement, en arrivant près du roi de l'Océan, est de lui tendre la main en signe de détresse; et le dieu, avec une touchante expression de bonté, avance son bras pour l'attirer sur le rocher où il est assis. Neptune est encore moins vêtu qu'Amimone. La draperie qui couvre sa cuisse et sa jambe gauches est rassemblée sous lui et préserve son corps des aspérités du rocher. Cette disposition particulière de la draperie de Neptune peut être observée sur plusieurs médailles antiques (1). L'artiste n'a eu garde de dissimuler, sous le pallium, la complexion et la vigueur célèbre de la poitrine et des épaules qui, depuis les temps homériques jusqu'à la décadence du polythéisme, furent

(1) Ammonius, p. 59, éd. Walken.

(2) Eckel., *Num. Vet. anecd.*, p. 56; *Doctr. N. V.*, t. 2, p. 26; *J. T.*, p. 34, n. 85.

le principal caractère du dieu de la mer; et nous devons d'autant plus le louer de cette religieuse observation du type Poséidonien, que le jeu des muscles et l'anatomie de la poitrine ont été rendus par lui avec cette habileté qu'une observation approfondie du nu, et l'étude des grands modèles, avaient popularisée aux temps de l'art antique. Les autres attributs du dieu sont ici le trident et la coiffure adoptée par les marins de l'antiquité. Ses cheveux tombent en boucles régulières, sa barbe est épaisse et inculte, ses yeux expriment la compassion qu'il éprouve pour la jeune fille. Celle-ci est coiffée d'un *reticulum* ou filet qui emprisonne sa chevelure; ses oreilles sont ornées de pendants. La figure d'Amimone est remarquable par la rectitude du dessin, la pureté de l'ensemble, l'expression du visage et l'art de la draperie.

PLANCHE 63.

Une jeune femme détache la tunique transparente qui voile son beau corps, et fixe ses yeux sur un petit Amour appuyé sur son genou. On dirait qu'elle le consulte sur l'acte qu'elle accomplit et qu'elle lui demande, à lui si expert, quoique si jeune, dans les moindres effets de la coquetterie, ce qu'elle doit attendre de l'expédient qu'elle a trouvé. Le geste du dieu exprime non-seulement un plein et entier assentiment, mais encore une vive admiration et une espèce d'extase devant les beautés qu'on lui révèle.



Amor und Phryne

Cette manière d'envisager le tableau reproduit par notre planche, nous a rappelé ce que Quintilien raconte de Phryné. La célèbre courtisane, qui sut conquérir par sa grâce, sa beauté et son esprit un empire irrésistible, avait été traduite en jugement comme coupable d'impiété. Son défenseur, pour la justifier du crime qui lui était imputé, détacha l'agrafe qui tenait la tunique attachée sur la gorge de sa cliente, et les juges, émerveillés à l'aspect de tant de charmes, oublièrent l'austérité de leurs fonctions, et acquittèrent la courtisane. Donc, il nous a semblé que l'artiste qui s'est cru le droit, aussi bien que les poëtes, de donner l'essor à son imagination, et d'analyser les sentiments les plus intimes, a voulu représenter Phryné se consultant avec l'Amour sur le puissant moyen oratoire, sur la sublime péroraison que son esprit vient de lui suggérer. Il a, d'ailleurs, senti toute la difficulté de son sujet, et il a essayé de la vaincre en prêtant à la figure de la courtisane tous les charmes que son pinceau a pu créer. Il lui a donné de longs cheveux noirs, dont les anneaux luisants relèvent le teint pâle et mat du visage, du cou et des épaules. Leurs flots capricieux sont retenus par un filet d'or, entrelacé de pierres précieuses. La tunique, d'une parfaite transparence, est blanche; elle est couverte, à la hauteur des cuisses, par un pallium violet. Une draperie verte a été jetée sur le dossier du siége sur lequel elle est assise. Tant de luxe ne saurait nous surprendre chez la courtisane Phryné, qui construisit à ses frais le plus beau temple de Thèbes. Le *flabellum* ou éventail que

porte le petit Amour est jaune. Le fond de la peinture est rougeâtre.

PLANCHE 64.

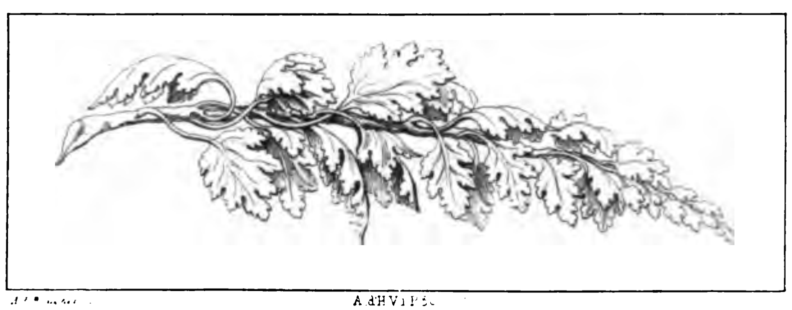
Dans une salle d'une petite maison, située derrière la crypte d'Eumachia, à Pompéi, on a découvert le tableau que nous donnons dans cette planche. Hercule nous semble convenablement indiqué par la massue sur laquelle il appuie sa main gauche et par la peau de lion jetée sur le siége où il se tient assis. Son front est orné du diadème et de la couronne de chêne, et il écoute avec anxiété les discours de la belle jeune femme qui se tient debout près de lui, vêtue d'une tunique blanche transparente et d'un pallium bleu, le coude gauche appuyé sur un pilastre et la main droite sur l'épaule du héros. Le diadème qui ceint le front de la jeune femme, son collier, le bon goût de sa toilette, et l'effet que ses discours produisent sur l'âme d'Hercule, qui semble trembler, lui le héros célèbre par les prodiges de son audace et de sa force fabuleuses, sous la main d'une simple et faible mortelle, révèlent la belle Iole, qui exerça sur le dieu un si grand et si pernicieux empire.

PLANCHE 65.

Dans le *prothyrum* d'une maison de Pompéi, située à



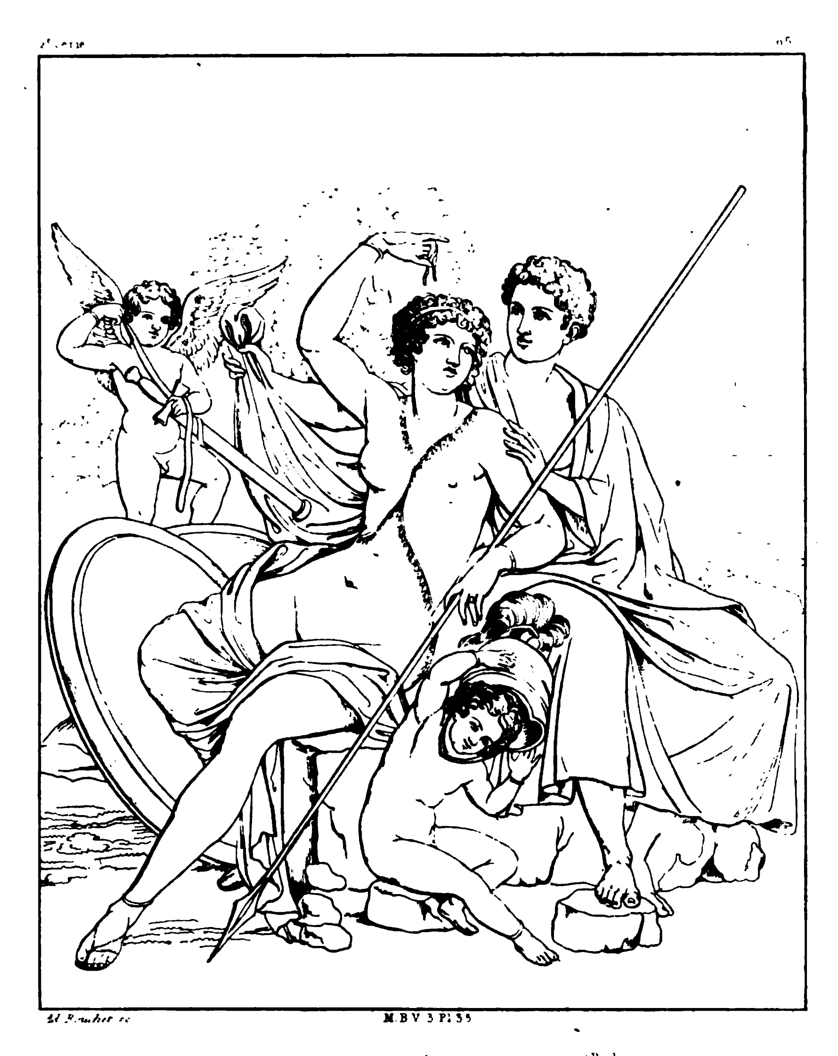
M.E.V.3 Pl.19



A.d'H.V.1 P.5

HERCULE ET IOLE

Herkules und Iole



H. Roux ainé sc. M.B.V 3 Pl 35

1 Pied

MARS ET VÉNUS
Mars and Venus

côté de la crypte d'Eumachia, et sur le milieu d'une muraille, fut découvert, en 1820, le tableau délicieux que nous reproduisons ici. Point de doute sur le sujet; on reconnaît au premier aspect un de ces loisirs amoureux, une des scènes de cette voluptueuse intimité qui inspirèrent tant de jolies compositions, et firent éclore sous la plume et sous le pinceau des poëtes et des peintres, tant de beaux vers, tant de peintures ravissantes. Celle-ci ne le cède en rien aux prodiges de la poésie antique et aux compositions du même genre déjà publiées dans ce recueil. Mars et Vénus sont assis, avec un amoureux abandon, se contemplant l'un l'autre. On admire Vénus se détournant et penchant en arrière sa tête, dont le dieu attire délicatement à lui les charmes divins pour les admirer de plus près. Le mouvement de la déesse, dont Mars dévoile avec orgueil les formes enchanteresses que couvrait une draperie bleu clair, respire un amour confiant et satisfait; elle s'appuie du bras gauche sur les genoux de son amant, qui promène sa main sur ses blanches épaules. Comme si elle pouvait craindre d'être surpassée en beauté par quelque audacieuse rivale, comme si, humble et modeste, elle pouvait croire que ses formes célestes seront rehaussées par le luxe de la toilette et donneront plus d'orgueil et plus d'amour au dieu qui les possède, elle a ceint ses blonds cheveux d'une bandelette d'or, elle a passé sur son cou et croisé sur son sein une longue frange d'or; ses bras de neige ont été enfermés dans des bracelets de même métal; ses jambes, aux contours parfaits, ont

reçu des *compedes* (1) ou *périscelides* (2). Mars, enveloppé dans un pallium pourpre, est tout entier à son bonheur et ne s'aperçoit pas que ses armes, dont il a déposé le fardeau, servent de jouets aux deux petits Amours qui paraissent des témoins très-discrets et très-inattentifs de la scène amoureuse à laquelle ils assistent. L'un d'eux est assis aux pieds de Mars et de Vénus et travaille à couvrir sa blonde petite tête du casque pesant qui fut forgé pour le dieu des combats. La composition de cette petite figure est d'une naïveté et d'une grâce ravissantes; on ne peut s'empêcher de sourire à la présomption du petit Génie, dont le cou ploie et succombe sous le poids du casque. L'autre petit Amour est un digne pendant de celui qui vient de nous occuper. Si l'autre échoue dans sa tentative et semble demander merci à l'œuvre qu'il a entreprise avant d'avoir consulté ses forces, celui-ci est radieux et triomphant. Il est bouffi d'un noble orgueil; il est venu à bout de passer à son cou le baudrier qui porte le parazonium de Mars. Voilà pour la grâce toute poétique de l'invention. Maintenant, qu'on observe un peu le mérite et la disposition de chaque figure, et l'harmonie de l'ensemble. Avec quel art l'attitude lente, tendre et lascive de Vénus est opposée aux mouvements plus prompts et plus résolus du dieu! comme les contours de leurs membres se mêlent sans se confondre! comme l'espièglerie des deux petits Amours rehausse encore la couleur voluptueuse du sujet!

(1) Pline, XXX, 12.

(2) Horace, *Ep.*, L., I, 17 in fine.



M° B° V. 3. P. 4.

[illegible]

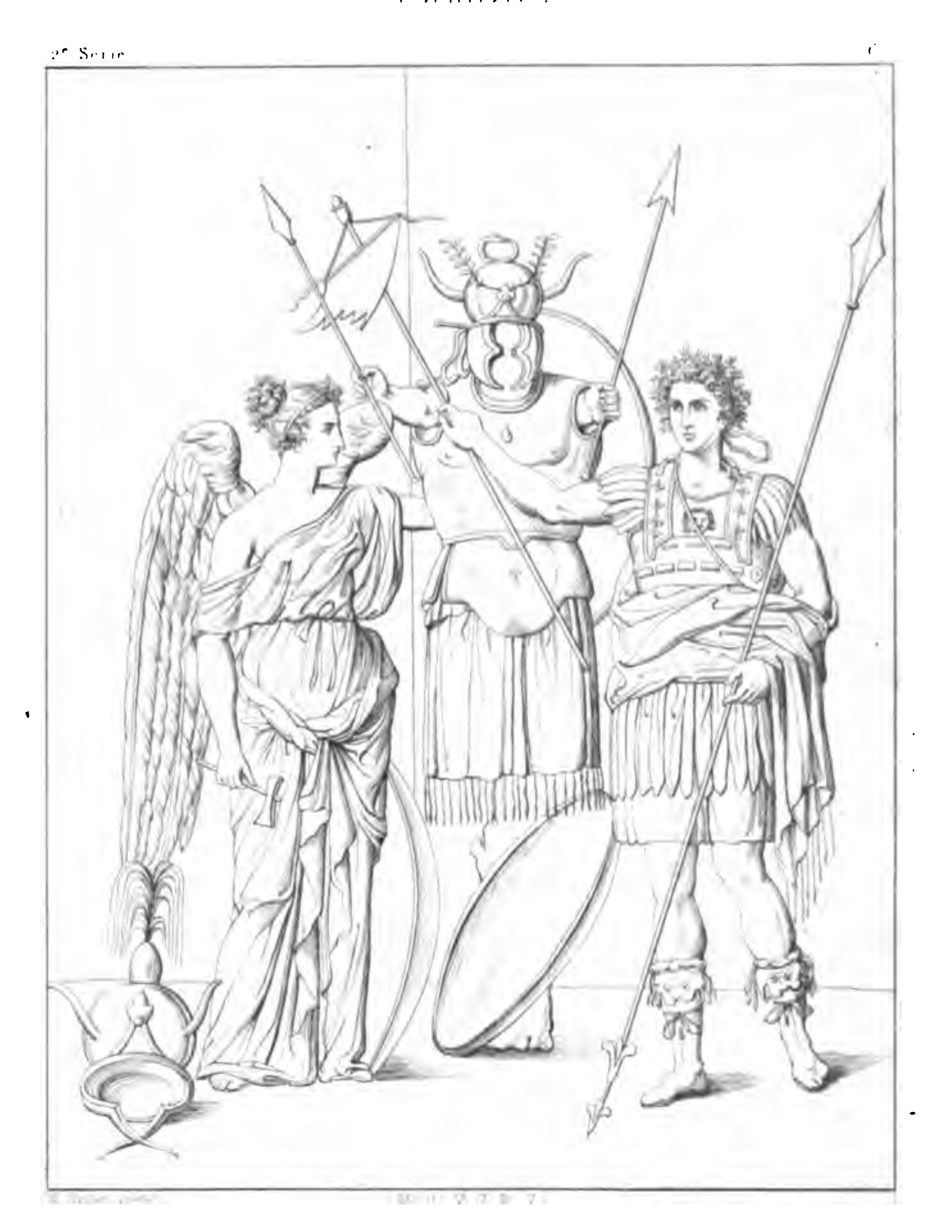
Bacchus Erfinder der Komödie.

PLANCHE 66.

Il était peu de divinités qui eussent autant de droits que le dieu Bacchus aux hommages et au culte des nations qui vivaient sous la loi du polythéisme. Parmi les nombreux bienfaits dont il avait doté l'espèce humaine, les spectacles comiques et tragiques, qui étaient devenus un besoin dans la vie des peuples de l'antiquité, rappelaient tous les jours aux mortels la gloire de la mission que Bacchus avait remplie sur la terre. La tragédie et la comédie étaient nées des travaux de la campagne; les vendanges avaient été l'humble berceau de ces deux filles du ciel, qui firent bientôt oublier, par le luxe dont elles s'entourèrent et par la puissance à laquelle elles furent élevées, leur pauvre et obscure origine. Si nous pouvions nous permettre, resserrés que nous sommes dans les bornes étroites d'une explication de planches, quelques digressions sur l'extension et sur la vie que les croyances mythologiques ont prêtées à l'art chez les anciens, nous en trouverions ici une occasion favorable. Nous ferions ressortir ce qu'il y avait de mouvement, de couleur dramatique et d'éléments de représentation dans toutes ces traditions qui matérialisaient les sujets les plus métaphysiques; qui donnaient une forme à toutes les abstractions; qui renfermaient entre les dimensions d'un cadre une histoire aussi vague, aussi nébuleuse, aussi ignorée que l'origine et les premiers

temps de la comédie. Tandis qu'avec nos habitudes positives et notre esprit philosophique, nous cherchons en vain, au milieu de la nuit des temps, quelques lueurs incertaines, quelques éclairs sur l'invention des représentations scéniques, le polythéisme arrive avec sa foi profonde, avec sa piété naïve, et, prenant en main un pinceau et des couleurs, il trace à nos yeux un beau jeune homme aux longs cheveux blonds; il le couronne de lierre, il jette sur son épaule un pallium pourpre violacé qui, laissant à découvert sa poitrine robuste et gracieuse, couvre la partie inférieure de son corps. Ce jeune homme, il l'appelle *Bacchus*. A ses côtés il figure une troupe d'enfants, de vieillards et de femmes qui assistent, les uns comme acteurs, les autres comme curieux, à l'œuvre que le dieu a annoncée et qu'on attend de lui. Et Bacchus répond à leur impatience en habillant du pallium, du masque et du brodequin comiques le jeune homme qui doit être le premier organe et le premier instrument de la comédie.

Elle est l'invention du dieu de la vendange. Nous pourrions peut-être établir des suppositions assez fondées sur quelques-unes des figures qui composent notre tableau; nous pourrions donner, avec une certaine apparence de raison, le nom de Silène au vieillard qui se tient à gauche de Bacchus et semble adresser des observations sur l'ajustement de la toilette du jeune acteur comique; mais l'essentiel pour nous est d'avoir établi et placé hors de toute espèce de doute l'idée principale du sujet, et nous nous en tenons là. Quant au mérite de ce tableau, qui fut dé-



Trophée.

couvert à Pompéi, sur la muraille d'une maison située vis-à-vis de l'entrée principale du Panthéon, il se fait sentir surtout dans l'exécution des petites têtes.

PLANCHE 67.

On a beaucoup écrit et beaucoup disserté sur l'origine et sur l'usage des trophées, et nous n'entreprendrons pas d'exposer ici tout ce qui a été dit à ce sujet (1). Il suffira de rappeler que les premiers trophées furent formés d'un tronc d'arbre revêtu des dépouilles des vaincus. Dans la suite, et lorsque les arts et la civilisation eurent fait des progrès, le trophée primitif fut réservé aux simples capitaines qui avaient mérité les honneurs du triomphe, et on en construisit avec la pierre et l'airain de plus grandioses et de plus durables pour les généraux, pour les *imperatores* (2). Les groupes du Capitole, connus sous le nom de trophées de Marius, la colonne Trajane et Antonine, les arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère, de Constantin, etc., se chargèrent d'éterniser la gloire des vainqueurs et la honte des vaincus. Cependant les capitaines qui avaient reçu les honneurs du triomphe, craignant de confier le souvenir de leurs exploits au tro-

(1) Boulenger, *de Triumph.*, cap. 3; Giov. Nicol., *de Triumph.;* Panvin., *de Trop.*

(2) Spanhein in *Julian.*, p. 439 et suiv.

phée périssable qui avait récompensé leur bravoure, prirent le parti d'en transmettre le souvenir à la postérité en faisant peindre, dans le lieu le plus apparent de leur palais, les principales dépouilles des ennemis vaincus, et quelquefois le trophée lui-même. L'artiste à qui nous devons ce tableau a représenté la Victoire et le vainqueur accomplissant l'œuvre qu'ils ont entreprise ensemble. Le trophée est déjà terminé. Le tronc est revêtu d'un haubert jaune et garni d'un *sagum* rouge changeant, avec les franges de rigueur. Il est surmonté d'un casque orné de deux cornes, symbole de la valeur militaire. Par les deux trous ménagés pour les bras dans la cuirasse, sortent deux petits bras avec des gantelets de fer qui serrent un dard. La Victoire est vêtue d'une tunique blanche et d'un pallium violet, noué autour de la ceinture; d'une main elle porte un martelet, de l'autre elle attache un bouclier derrière le trophée. Le vainqueur est représenté avec tout l'attirail qui convient aux héros; son front est couronné de feuillage; il porte la lance, la cuirasse et les brodequins de peau de bête, à la façon d'Hercule; les objets qui sont par terre n'ont pas encore trouvé leur place sur le trophée.

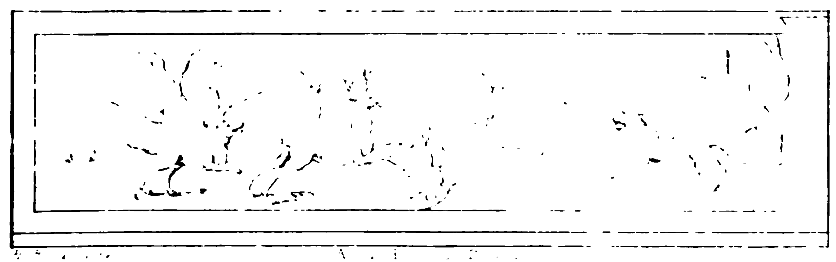
PLANCHE 68.

Le sujet de ce tableau, très-précieux à cause de la lumière qu'il peut jeter sur les usages religieux des anciens,

PEINTURES

Malerei.





Isis-Dienst.

est une cérémonie Isiaque. Dans le milieu est un autel, dont un ministre d'Isis attise la flamme au moyen d'un *flabellum* ou éventail, dont la forme est pareille à ceux dont se servent les modernes. L'usage de souffler le feu par ce procédé était très-répandu dans l'antiquité : nous lisons dans Pline (1) que deux statues de bronze représentaient des *esclaves souffleurs, puerum suffitorem, puerum sufflantem languidos ignes.* Pollux (2) dit expressément que le mot grec ῥιπὶς désignait un éventail destiné à la fois à allumer le feu et à chasser les mouches ; dans ce dernier cas, il portait aussi le nom spécial de μυιόσοϐη chez les Grecs, et de *muscarium* chez les Latins (3). C'est l'usage de l'éventail pour attiser le feu qui a donné naissance à quelques tournures de phrases allégoriques, très-souvent employées par les auteurs latins. C'est ainsi qu'ils disent *flabellum seditionis, l'éventail de la sédition,* c'est-à-dire l'instrument qui attise le feu de la sédition... *Cujus lingua, quasi* flabello seditionis, *illatum est egentium concio ventilata* (4). L'autel quadrangulaire, entouré d'une guirlande, sur lequel brûle le feu sacré est sans doute l'*arula*, ἄρουλα des anciens (5) ; les Grecs lui donnaient aussi le nom de ἐσχάρα (6) ; le bois coupé pour les sacrifices et pour l'entretien du feu sacré était appelé σχίζαι (7).

(1) XXXIV, 8.
(2) X, *Sc.* 94.
(3) XIV, *Ep.*, 67.
(4) Cicéron, *pro Flac.*, cap. 23.
(5) Emst., *ad Poll.*, X, 65.
(6) Scoliaste d'Aristoph., *Ach.*, v. 888.
(7) Suidas in Σχίζας, et Pollux, I, 33.

A côté de l'autel est un autre ministre, couvert d'une tunique blanche, sans manches, longue et étroite, *vestis nivea et cataclysta*. Il tient à la main un long bâton et un instrument en forme d'épée, qui doit être nécessaire à l'accomplissement du sacrifice. Nous sommes assez porté à lui donner le nom de *lingula* (1), et à lui attribuer le même usage que celui avec lequel Osiris est représenté sur la Table Isiaque, sacrifiant un chevreau. Le long bâton dont la main droite du prêtre est armée avait été adopté par les ministres d'Isis et d'Osiris, qui voulaient imiter, ainsi qu'on l'a prétendu, la verge de Moïse, dont ils avaient vu ou appris les prodiges (2). Il est à remarquer qu'Isis et Osiris eux-mêmes portent en main le sceptre ou le bâton (3). Un troisième ministre élève de la main droite une épée, symbole du pouvoir, ainsi que l'a prétendu la Chausse, expliquant une *hydria*, sur laquelle on voit, parmi plusieurs attributs et plusieurs figures égyptiennes, un Génie, tenant à deux mains une épée (4). L'objet placé dans la main droite de la figure que nous analysons peut être encore un sceptre que les Égyptiens donnaient pour attribut à Osiris, et qui, dans les hiéroglyphes, signifiait Osiris lui-même... *Insculpunt* sceptrum, *inque eo speciem oculi exprimunt; et hoc signo* Osirin

(1) Aulu-Gelle, X, 25; Varron, *de L. L.*, VI, p. 82; Montfaucon, t. II, p. I, pl. LXVI.

(2) Eusèbe, *P. E.*, IX, 4.

(3) V. la *Table Isiaque*, Pignor., p. 44, et *le Antich. di Ercolan.*, t. I, tav. L.

(4) *Mus. Rom.*, t. I, sect. II, tab. XLIII; P. Valerian., lib. 42.

monstrant: significantes hunc deum Solem esse, regalique potestàte sublimem cuncta despicere (1). La main gauche de la même figure tient un sistre. Cet attribut convient également à Isis, à Cybèle, à Syria et à la Grande Mère (2), qui sont les noms divers de la même divinité.

Des deux côtés de l'autel est rangée une troupe de personnages d'âges, de sexes et d'habits différents. La première figure de la file qui occupe la gauche du tableau est assise par terre et joue de la *tibia*, αὐλὸς πολύφθογγος, dont l'invention est attribuée à Osiris (3). Au premier rang de la file de droite est un ministre sacré qui porte en main un sistre et un rameau, et une autre figure, de femme peut-être, qui tient aussi un sistre.

Apulée semble avoir eu sous les yeux le tableau que nous expliquons, lorsqu'il a écrit : « *Alors arrivent les flots de la foule initiée aux temples divins,* des hommes, des femmes, de toute dignité, de tout âge, *lumineuse par la blancheur immaculée de leurs tuniques de lin : celles-ci enfermant leurs cheveux humides de parfum dans de blanches étoffes ; ceux-ci les* cheveux entièrement rasés, *leurs têtes découvertes, astres terrestres de la grande religion, faisant entendre le bruit aigu de leurs* sistres *d'airain, d'argent et même d'or* (4). »

Par onze gradins, on arrive au temple, dont la porte est flanquée de deux piédestaux portant deux sphinx,

(1) Macrob., *Sat.*, I, 21.

(2) Pignor., *Matr. Id. et att. init.*, Strabon, X, p. 463 et 464.

(3) Pollux, IV, 77.

(4) *Met.*, XI.

symboles des mystères religieux, de la justice et de la clémence divines (1). La fleur de lotus, dont l'usage est de rigueur dans toutes les cérémonies et sur la plupart des divinités égyptiennes (2), a été posée sur leur tête. Un des deux sphinx porte un ibis sur sa croupe; deux autres ibis ont été peints autour de l'autel. A l'entrée du temple, on aperçoit trois figures. Une femme aux cheveux flottants, vêtue de la tunique *talaire* et d'une chlamyde de couleurs variées, porte un sistre et un seau. A ces indications on a déjà reconnu Isis, qu'Apulée (3) et une belle statue grecque (4) représentent telle qu'on l'a figurée ici. Le sistre et le seau lui ont été souvent attribués sur la Table Isiaque et sur d'autres monuments égyptiens, par Cuper (5) et par Apulée, qui dit expressément... *Dextra ferebat* æreum crepitaculum, *læva vero* cymbium *dependebat aureum* (6). L'autre figure est un ministre d'Isis, caractérisé par le sistre. Enfin, le personnage placé au milieu de l'entrée est vêtu d'une tunique *talaire* et porte en outre sur ses épaules et sur sa poitrine une espèce de chape à frange, qui enveloppe ses mains, dans lesquelles il tient une *hydria*, objet de l'adoration du peuple. Ce genre de cérémonie est assez curieux pour que nous croyions devoir l'appuyer des textes qui le relatent directement ou indi-

(1) Clément d'Alex., *Strom.*, V; Pignor., *Mens. Is.*, p. 70.

(2) Cuper, *Harp.*, p. 19-22; Saumaise, *Pl. Ex.*, p. 679-685.

(3) Lib. XI.

(4) Montfaucon, t. II, *Supp.*, pl. XL.

(5) *Harp.*, p. 45 et suiv.

(6) *Met.*, XI.

rectement, et que nous fassions mention des monuments qui en ont conservé les traces. Dans une fête Isiaque de Montfaucon (1), on voit un prêtre portant une *hydria*, et vêtu, comme celui de notre tableau, d'une espèce de chappe qui enveloppe ses mains. Apulée, à qui nous devons, comme on voit, de précieux détails sur cette matière, prétend que les étoffes de lin ne servaient pas seulement à vêtir les prêtres, mais encore à couvrir les objets sacrés (2). Vitruve est plus explicite encore lorsqu'il dit : « que les ministres du « culte égyptien couvraient l'*hydria*, en la rapportant, « avec une chaste religion, dans le temple et dans le sanc- « tuaire, et qu'alors, se prosternant à terre, les mains éle- « vées vers le ciel, ils rendaient grâce aux bienfaits de « la bonté divine... *Itaque quum hydriam tegunt, quæ* « *ad templum ædemque casta religione refertur, tunc in* « *terra procumbentes, manibus ad cœlum sublatis, inven-* « *tionibus gratias agunt divinæ benignitatis* (3). » Enfin, faudra-t-il prendre au pied de la lettre les expressions d'un auteur souvent cité qui, après avoir donné la description de l'hydria que le prêtre portait *sur son sein bienheureux,* appelle ce vase sacré « *summi numinis venerandam effigiem ; l'effigie vénérable de la divinité souveraine ?* » Faudra-t-il, sur ce fondement, un peu frêle sans doute, prétendre que l'hydria était à elle seule le symbole parfait de la déesse Isis ?

L'entrée du temple est décorée d'une guirlande et d'une

(1) T. II, p. II, pl. CXVI.

(2) *Metam.*

(3) Apulée.

couronne, éclairée par deux petites fenêtres de chaque côté et défendue par une rampe ou balustrade. Des deux côtés sont des arbres et des palmiers.

Nous ne voyons pas qu'on puisse opposer aucune objection au titre de *Cérémonie Isiaque*, donné à ce tableau. Seulement on pourrait nous demander de quelle manière nous concevons cet apparat religieux, cet autel, ce sacrifice, ces prêtres, ces fidèles, en dehors et sur la porte du temple. Alors nous répondrions que bien certainement l'usage des prières à Isis, devant la porte des temples a existé ; que ce fait est avancé par Brouckusius, commentant le vers suivant de Tibulle :

Ante sacras lino tecta fores sedeat (1).

Le même poëte fait mention de l'usage où étaient les femmes d'adorer Isis, les cheveux dénoués et tombant sur leurs épaules :

Bisque die resoluta comas tibi dicere laudes
Insignis turba debeat in Pharia (2).

Scaliger affirme à ce sujet que la prière à Isis se faisait deux fois le jour, à la première heure en ouvrant le temple, et à la dernière avant qu'on le fermât. Enfin, appliquant à Isis ce que dit Porphyre (3) du culte d'Osiris, nous apprenons que le prêtre ἀνεστὼς ἐπὶ τοῦ οὐδοῦ, *se te-*

(1) *El.* III, v. 30.
(2) *Ibid.* v. 31 et 32.
(3) IV, *de Abst.*

PEINTURES

Malerei

2me Série

A d H V 2 P 315



H Roux aîné

A d'H V 2 P 315

1 Pd.

CÉRÉMONIE ISIAQUE.

Isis-Dienst

nant debout sur le seuil, réveille le dieu Osiris en l'appelant en langue égyptienne. Clément d'Alexandrie (1), nous donnant l'ordre des cérémonies égyptiennes en général, prétend que le premier à sortir du temple était *le chanteur,* πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται ὁ ᾠδὸς (celui-là même qui, d'après Porphyre, commençait la prière à l'ouverture du temple), et que le dernier du cortége était le *prophète* tenant l'*hydria* sur son sein : ἐπὶ πᾶσι δὲ ὁ προφήτης ἔξεισι, προφανὲ τὸ ὑδρεῖον, ἐγκεκολπισμένος. Le nom de *prophète* était donné au ministre égyptien le plus élevé en dignité.

La vignette représente un cerf poursuivi par un chien et un tigre qui vient vers le cerf. A quelque distance est une biche qui s'arrête indécise et timide.

PLANCHE 69.

Dans le milieu du tableau qui fait le sujet de cette planche est un autel carré, d'où s'élève la flamme du feu sacré. Sur le piédestal sont deux ibis de couleur blanche à l'exception de la tête, du cou, et de l'extrémité des ailes et de la queue, qui sont noirs. Il y avait aussi des ibis sauvages qui étaient tout noirs et qui se partageaient avec les ibis domestiques, les honneurs du culte des Égyptiens. Ces oiseaux consacrés à Isis, qui empruntait quelquefois leur tête (2), et vénérés dans toute l'Égypte,

(1) *Str.* V, p. 633.

(2) Pignor., *Mens. Isiac.*, p. 76 et 77.

ont beaucoup occupé les auteurs de l'antiquité (1) qui les ont décrits avec plus de merveilleux que de vérité, et qui semblent les avoir souvent confondus avec les cigognes.

Autour de l'autel on compte onze personnages de sexe, d'âges, d'attitudes et de costumes différents. Le principal personnage ou plutôt celui dont l'action est la plus extraordinaire et l'accoutrement le plus singulier est une femme à genoux, vêtue d'une tunique blanche et d'une supertunique rouge qui, passant sous le bras droit, retombent sur l'épaule gauche et sur le dos. Elle tient un sistre (2) et un bassin rempli de fruits (3). Son front est ceint d'une couronne qui semble faite de feuilles de palmier, et dont la forme ressemble à la description que donne Apulée des couronnes des initiés aux mystères d'Isis.... « *Caput decore corona cinxerat, palmæ candidæ « foliis* in modum radiorum *prosistentibus* (4).» Cette couronne était sans doute une allusion à Osiris ou au Soleil. Elle était aussi un symbole propre à Isis qui, aussi bien que la déesse Syria et la déesse Hadargate (5), ornait son front d'une couronne de rayons.

Les cheveux de cette figure sont dénoués et flottants,

(1) Prosp. Alp., *Rer. Æg.*, IV, 1; Hardouin. *ad Plin.*, VIII, 41; Hérodote, II, 75, 76; Diodore, I, 87; Strabon, XVII, p. 1179; Plutarque, *de Is.*, p. 381; Cicéron, *de N. D.*, I, 36; Pline, X, 40; Aristote, *H. A.*, IX, 27.

(2) Apulée, *Met.*, XI.

(3) Diodore, I, 14; *ibid.* Wesseling, n. 57 et 60.

(4) Apulée, *loc. cit.*

(5) Macrobe, *Sat.*, I, 23.

et ses pieds nus comme ceux de tous les personnages du tableau (1).

Derrière cette femme est une jeune fille vêtue de violet qui tient de la main droite un *simpuvium* (2) ou un *urceus* (3) ou une autre espèce de vase sacré, et porte sur la tête un *canistrum,* qui est sans doute la *cista secretorum capax* ou l'*aurea vannus aureis congesta ramulis*, ou bien encore le *vannus onusta aromatibus et suppliciis*, dont parle Apulée (4). Le rôle de cette jeune fille correspond à la *Canéphore* des Grecs et à la *Camilla* des Latins.

Des deux figures qui sont auprès de la jeune fille, l'une ressemble à une femme aux cheveux épars; l'autre, à la tête rasée, tient un rameau de la main gauche et un sistre de la main droite; elle est nue jusqu'à la ceinture, d'où pend une draperie blanche qui la couvre jusqu'aux pieds.

De l'autre côté on voit un vieillard à genoux et les mains élevées vers le ciel. Cette attitude indique la prière;

Cœlo supinas *si tuleris* manus (5).

.... *Crinibus passis*, nixa genibus, supinas manus *ad cœlum ac deos tendentes* (6). Sa tête est presque chauve, et la partie supérieure de son corps entièrement découverte. La draperie qui le couvre à demi est blan-

(1) Clerc, *ad II, Sam.*, XV, 30.

(2) Vossius, *Etym.;* Ruben., *Elect.*, II, 18.

(3) Gruter, p. MLXXIII.

(4) *Loc. cit.*

(5) Horace, III, *O.*, 23.

(6) T. Live, XXVI, 14.

che. Derrière lui sont trois figures entièrement vêtues : d'abord une femme aux cheveux épars tenant en main un instrument de musique, qui peut être une espèce de sistre (1), ou répondre au κάλαμος σχιζόμενος, dont il est question dans le scoliaste d'Aristophane (2), ou bien encore au δίζυξ χαλκὸς mentionné par Nonnus (3); ensuite, une jeune fille, et plus loin un vieillard. Des trois figures qui restent autour de l'autel, l'une est encore une jeune fille; l'autre joue de la *tromba*, dont l'invention était attribuée à Osiris par les Égyptiens, ou de la *tibia ;* la troisième tient de la main gauche une chaîne de quatre anneaux, et de la main droite, un instrument composé d'un bâton qui sert de diamètre à un petit cercle entouré de grelots. Ces deux attributs sont dignes de remarque.

Quant à la petite chaîne, elle nous rappelle des vers de Lucrèce qui établissent que dans les fêtes de la Grande-Mère les Curètes portaient des chaînes :

> Hic armata manus, Curetas nomine Graii
> Quos memorant Phrygios, inter se forte *catenas*
> Ludunt (4).

Le mot *catenas* dans Lucrèce avait fort embarrassé les érudits, qui pensaient que *ludere catenas* signifie dan-

(1) Cuper, *Harp.*, p. 118; Gruter, p. MLXXIII; *Mus. Rom.*, T. II, S. IV, T. VIII, n. 11.

(2) *Nub.*, v. 259.

(3) Scaliger, *Cop. Virg. in App.*, p. 520; Salmas, *ad Vopisc.*, p. 492.

(4) II, 630.

ser en rond et en formant la chaîne; mais notre peinture explique la véritable portée du mot, et nous devons croire que par les mots *ludere catenas*, le poëte latin a entendu l'action des Curètes qui secouaient en dansant et faisaient résonner, en suivant la mesure, les anneaux de la chaîne qu'ils portaient à la main. Nous regrettons de n'avoir pu découvrir, ni même soupçonner le mystère caché sous cet emblème. L'instrument qui occupe la main droite de notre figure, et dont nous avons donné la description, est une espèce de crotale qu'on voit dans quelques monuments antiques (1); *crotala quoque dici sonoras sphærulas quæ, quibusdam granis interpositis, pro quantitate sui et specie metalli, varios sonos edunt* (2).

Cinq gradins, deux colonnes et un épistyle forment l'entrée du temple auquel sont adjacents deux murs qui closent un bosquet, d'où s'élève un palmier. Cet arbre qui se trouvait déjà dans la peinture précédente, a été placé ici avec intention; les deux palmes qui, avec le lierre consacré à Osiris (3), décorent les deux colonnes, en sont une preuve incontestable. On a prétendu que le palmier était, comme Isis, un symbole de l'année lunaire, ce qui était cause qu'Isis et ses prêtres devaient toujours être chaussés de sandales faites de palmier (4).

Six personnages occupent l'entrée du temple; deux

(1) Pignor., *de Serv.*, p. 163.
(2) Sarisber., *Pal.*, VIII, 12.
(3) Diodore, I, 17.
(4) Apulée, XI, *Met.*

sur les côtés jouent du sistre, un troisième du *cymbalum;* un autre élève l'index de la main droite, et semble recommander le secret si rigoureusement observé dans les mystères d'Isis (1); une jeune fille gesticule ou agite dans ses mains un instrument qu'on ne distingue pas. Enfin dans le milieu, un homme d'un teint très-brun, couronné de feuilles, portant une longue barbe, et vêtu d'une draperie violette, comme le sont Osiris et Isis sur la Table Isiaque (2), est dans l'attitude d'une figure qui danse.

La vignette placée au-dessous de cette cérémonie Isiaque représente deux griffons et un petit char à deux roues avec son timon, son joug et ses rênes. Sur le char sont une cithare, un carquois, un arc et des flèches. A quelque distance, un rameau de laurier est appuyé sur un autel. Tous ces objets conviennent à Apollon, au Soleil et à Osiris.

PLANCHE 70.

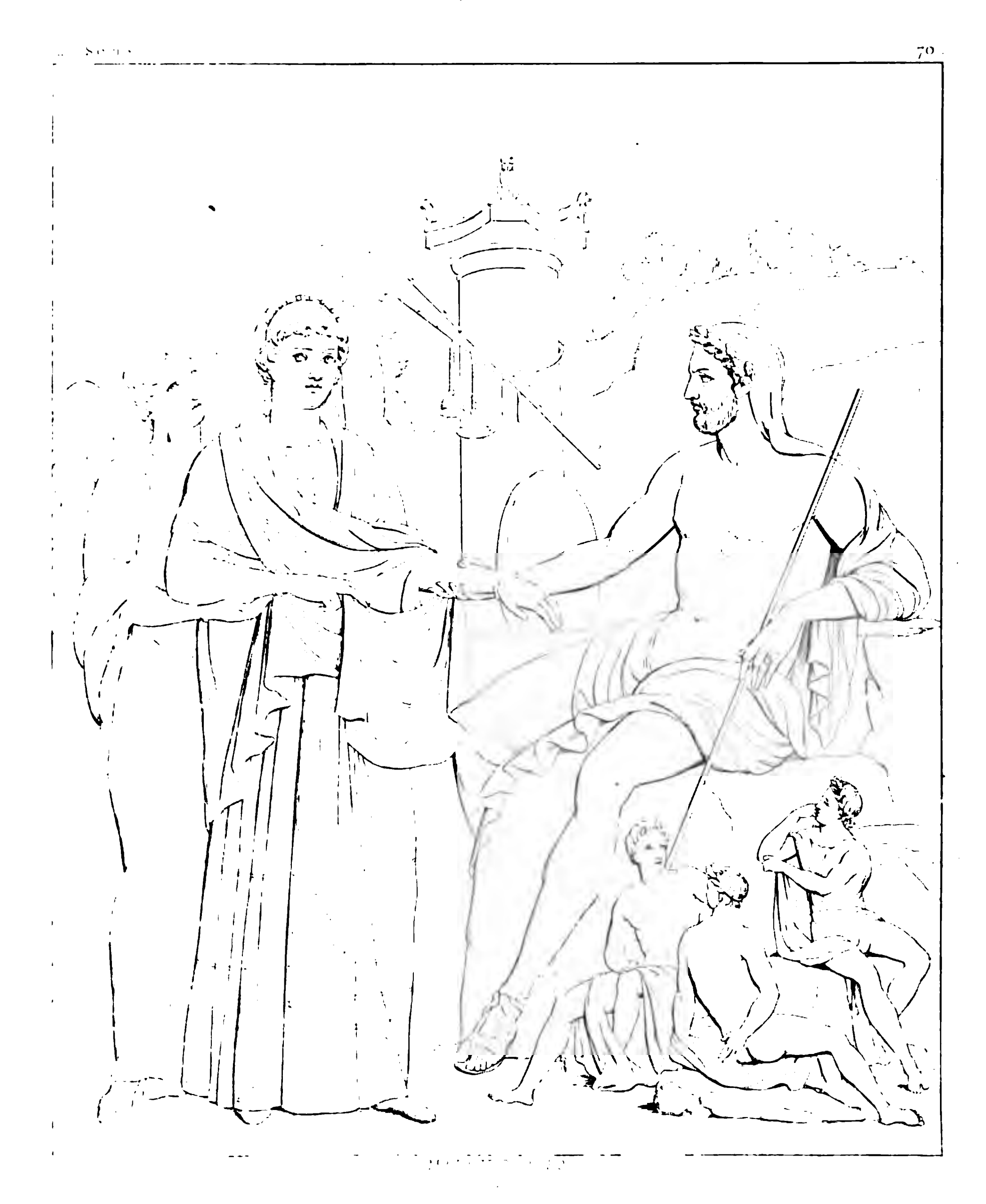
Ce tableau est calqué sur l'Iliade. L'artiste a voulu représenter la visite que la superbe Junon fit à Jupiter pour essayer sur lui les effets de sa beauté sévère, et le détourner de favoriser les Troyens qui battaient les Grecs dans

(1) Apulée, XI.

(2) Voyez aussi Montfaucon, t. II, P. II, Pl. CXXXIX, CXL, CLI, CLII.

PEINTURES.

Malerei.



Jupiter und Juno.

toutes les rencontres depuis qu'Achille se tenait renfermé dans sa tente.

Voici comment l'épopée antique expose le fait dont le peintre s'est inspiré. Junon, qui ne pouvait pardonner à Pâris de n'avoir tenu dans son jugement aucun compte de ses charmes, avait formé le projet de poursuivre sa vengeance en secondant les efforts des Grecs. « Elle se mit « en route vers le mont Ida, où le roi de l'Olympe, son in- « fidèle époux, contre lequel elle avait tant de griefs légi- « times, tenait sa cour souveraine, et, pendant le trajet, « l'auguste déesse chercha les moyens de venir à bout de son « projet. Monter sur la cime de l'Ida, appeler à son aide tous « ses charmes, enflammer d'amour le roi de l'Olympe, l'atti- « rer dans ses bras ravi d'une beauté trop longtemps dé- « daignée, et, caressante, appeler le sommeil et sur les pau- « pières et dans l'esprit trop vigilant du maître des dieux ; « ce fut là le parti qui lui parut le meilleur. » Mais pour assurer le succès de son adroite combinaison, elle courut auprès de Vénus qu'elle enchanta par des caresses perfides, et, sous prétexte de vouloir mettre un terme à certains différends entre l'Océan et Téthys, elle la pria de lui prêter ce philtre enchanteur « qui lui soumet tous les mortels et tous les dieux, » sa ceinture merveilleuse qui renfermait les attraits les plus doux et les plus puissants de l'amour. Vénus se laissa persuader par les discours de Junon, et lui donna l'objet de ses désirs. Aussitôt la reine des dieux revêtit tout ce qui pouvait le plus rehausser ses charmes, et monta sur le mont Ida où elle conduisit

à bonne fin sa nouvelle perfidie. Pendant que Jupiter se livrait dans ses bras aux douceurs d'un voluptueux sommeil, Neptune fut informé par Morphée lui-même, corrompu par Junon, que l'occasion était favorable pour seconder les armes des Grecs.

On voit dans notre tableau l'arrivée de Junon auprès de Jupiter. Le roi de l'Olympe est demi-vêtu d'une draperie pourpre violacée qui, de son front couronné de feuilles de chêne, tombe sur ses épaules. Il est chaussé de sandales à agrafes d'or, retient son sceptre de sa main gauche, et étend sa dextre vers Junon, qui s'est fait suivre par Iris. A l'exception du sceptre, Jupiter ne présente ici aucun des emblèmes de sa puissance; mais, loin de voir dans l'appareil assez mesquin du roi des dieux, un sujet de doute sur le véritable esprit de notre peinture, nous devons au contraire y reconnaître la fidèle observation de l'invention homérique. Le poëte avait présenté le séjour de Jupiter sur le mont Ida, comme une espèce de retraite, où il voulait goûter *incognito* les douceurs de l'oisiveté et oublier les soucis et les affaires de l'Olympe; c'eût donc été un contre-sens ou du moins une négation explicite de la version d'Homère, que de mêler à la composition de ce tableau l'aigle, la foudre et les attributs ordinaires de Jupiter. Les grands yeux et le regard flamboyant de Junon ont été suggérés sans doute à l'artiste par ce que dit Homère de la reine des dieux, « que dans ce sourire, ses grands yeux lancèrent des éclairs de joie » et que « la vénérable Junon baissa ses

grands yeux. » La toilette de la déesse a été prise aussi à Homère, lambeaux par lambeaux. Ainsi l'arrangement de ses cheveux nous rappelle « qu'elle a confié au peigne sa belle chevelure, et qu'elle l'a disposée en boucles flottantes. » La bandelette qui ceint son front « est blanche « et pure comme le soleil. A ses oreilles bien percées elle « suspendit ses pendants éclatants et formés de trois « perles. Elle revêtit le divin peplum que Minerve avait « tissu avec un si grand soin, et ceignit sa taille d'une belle « ceinture à plusieurs franges; enfin à ses jolis pieds elle « attacha de beaux cothurnes. »

C'est à tort que le peintre, comme quelques personnes l'auraient voulu peut-être, aurait représenté Junon laissant apercevoir la ceinture de Vénus. L'artiste savait très-bien que Vénus avait dit en la prêtant : « Prenez-la et mettez-la dans votre sein » et qu'en effet « Junon la mit dans son sein. » Sans cette précaution d'ailleurs, la supercherie de Junon eût manqué son effet, et elle avait trop l'usage de ces sortes de détour pour se laisser prendre en faute.

Le seul point sur lequel l'artiste s'est écarté de l'invention d'Homère, c'est la présence d'Iris qu'il a jugé à propos d'introduire. On ne saurait lui en faire un crime. Iris était la messagère de Junon et de Jupiter, et le peintre a concilié à la fois les intérêts de sa composition et ceux de la vérité mythologique, lorsqu'il a mêlé sa gracieuse figure au colloque du roi et de la reine des dieux. Nous donnons à la figure ailée et vêtue de vert qui a été

placée derrière Junon, le nom d'Iris, parce qu'aucun autre Génie mythologique, que nous sachions, ne pourrait avoir reçu la mission de pousser ainsi l'épouse de Jupiter à la démarche qu'elle tente. Une Iris ainsi vêtue a été découverte dans les fouilles d'Herculanum (1), et c'est une preuve de plus en faveur de notre interprétation.

Quant aux petits Génies vêtus de vert et couronnés de feuillage que l'on a disposés sous la figure de Jupiter, dont les proportions gigantesques ressortent du contraste établi à dessein entre eux et le souverain de l'Olympe; quant à la colonne portant des lions sur la corniche, aux fluttes et aux cymbales suspendues et attachées au moyen d'une bandelette, ils n'ont pas d'autre portée dans cette composition que d'indiquer le lieu où se passe la scène représentée par l'artiste. C'est là une mode adoptée par les anciens, soit dans la peinture, soit dans la sculpture, soit dans la numismatique; un grand nombre de monuments en sont la preuve. Le mont Ida était célèbre par les orgies de la déesse Cybèle, dont le char était tiré et le trône défendu par des lions. Ces orgies, nous aurons occasion d'appuyer ce fait sur des preuves nombreuses, ces orgies, disions-nous, donnèrent naissance plus tard aux Bacchanales, et, comme les cérémonies en l'honneur de Bacchus, elles étaient célébrées par les Curètes au son des cymbales et des crotales, dont l'invention était attribuée à la Grande Mère. La colonne

(1) *Antich. di Ercolan.*

est donc ici un accessoire sans valeur sur lequel le peintre a pu, assez naïvement et maladroitement à notre avis, réunir tous les emblèmes indiquant le mont Ida ou Cybèle, que Gratius Faliscus appelle *Idæa, souveraine des lions* (1). Les petits Génies, dans le système d'explication que nous nous sommes fait, seront les Curètes, dont la légende est nuageuse, incertaine, et souvent de nature difficile à saisir au milieu des diverses versions mythologiques. D'après les versions les plus accréditées, c'étaient des ministres sacrés chargés de célébrer les cérémonies relatives aux orgies de Cybèle et à la naissance de Jupiter. On a prétendu que leur nom dérivait du soin, *cura*, qu'ils avaient de leurs cheveux, de la beauté desquels ils aimaient à se prévaloir. On les a confondus avec les Cabires, les Telchines, les Corybantes. Nous nous occuperons d'eux d'une manière toute spéciale à propos d'un Cabire en bronze qui trouvera sa place dans notre collection à la série des *Bronzes*. Nous nous rappelons du reste à ce sujet quelques vers de Virgile où ce poëte énumère tous les emblèmes qui caractérisent ici le mont Ida :

Hinc mater cultrix Cybelæ, Corybantiaque æra,
Idæumque nemus ; hinc fida silentia sacris,
Et juncti currum dominæ subiere leones (2).

C'est de là que nous vient le culte de Cybèle,
Par qui le soc apprit à vaincre un sol rebelle ;
De ses honneurs divins le mystère secret,

(1) 27.

(2) Virgile, *Æn.*, lib. III, v. 111.

Que jamais ne dévoile un témoin indiscret ;
Et de l'airain sacré la bruyante allégresse,
Et ces lions soumis qui traînent la déesse ;
Enfin du mont Ida le bois religieux.

Une observation qu'on taxera peut-être de subtilité trouve sa place à la fin de l'explication de cette planche. Le mouvement de Junon qui se couvre le sein avec le peplum, ne peut-il pas être considéré comme une expression du refus perfide qu'elle oppose aux propositions amoureuses de Jupiter, dont la passion s'accroît de toutes les difficultés qu'il rencontre et qu'il ne s'attendait pas à trouver dans une intrigue amoureuse avec Junon son épouse? Junon, d'après Homère, alléguait, pour motiver son refus de se rendre aux désirs de son époux, la difficulté du lieu et du temps, difficulté que le dieu tout-puissant sut aplanir en faisant descendre du ciel un nuage qui cacha aux railleurs de l'Olympe le spectacle d'une harmonie à laquelle ils n'étaient point habitués.

Nous prendrons occasion de cette peinture pour faire observer avec quel art infini les artistes anciens étaient venus à bout de diviniser les formes humaines. Les traits humains revêtaient sous leur pinceau un caractère de dignité, une expression noble, froide et impassible, et une énergie qui ne demandait rien à l'étrangeté et à l'exagération de la forme.

Voyez Jupiter et Junon surtout ; ces deux figures ont été exécutées avec une simplicité admirable, sans aucune tendance à l'effet, et pourtant on n'a nul besoin



Chryseis und Agamemnon.

d'être initié aux mystères de l'art pour déclarer à la première vue de ces deux personnages, qu'ils sont trop nobles, trop majestueux, trop divins enfin pour appartenir à la race des mortels.

PLANCHE 51.

Agamemnon, malgré la violence de sa passion pour Chryséis, fut forcé de la renvoyer à son père Chrysès pour faire cesser la peste qui désolait les Grecs. Apollon, touché de la douleur de son prêtre Chrysès qui, après avoir prodigué les présents et les supplications pour essayer de ravoir sa fille, avait eu recours à l'intervention du dieu, venait d'obtenir enfin par le fléau dont il avait châtié l'impiété d'Agamemnon, cet acte de justice, et cette éclatante réparation. « Atride fait lancer à la mer une « galère rapide armée de vingt rames choisies et portant « une hécatombe sacrée ; il conduit par la main et fait « monter lui-même la belle fille de Chrysès. Le sage Ulysse « s'embarque le premier et tous ceux qui le suivent par« courent la route humide. » Chryséis est vêtue d'un pallium, qu'elle relève pour ne pas être embarrassée de ses plis traînants, en entrant sur la galère. Elle s'appuie sur le bras d'Agamemnon et a déjà posé le pied sur la planche qui conduit au navire. Son attitude et sa physionomie sont admirables. Elle est triste et son cœur est combattu sans doute par deux sentiments contraires, l'amour et le devoir : elle regrette la couche d'un vainqueur qui

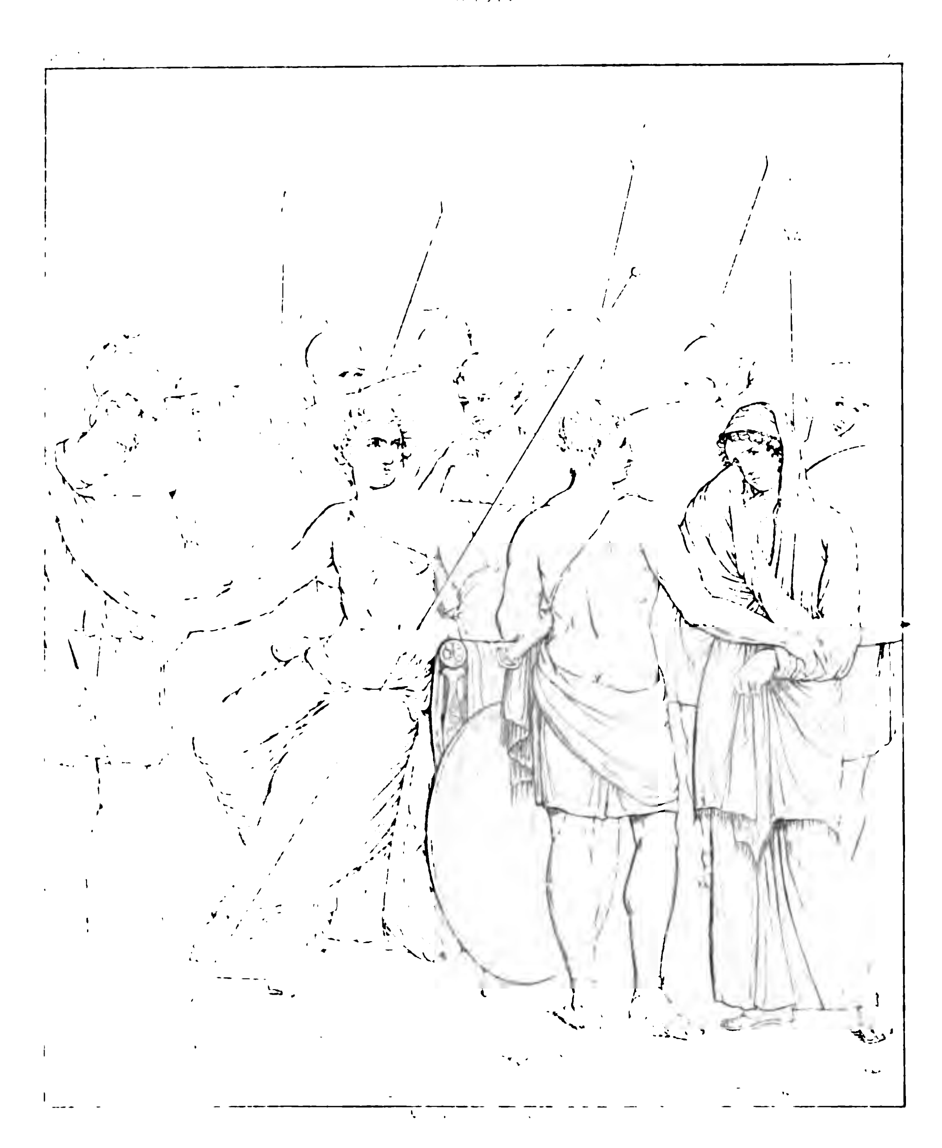
fut si généreux pour elle, et pense avec une douce émotion à sa patrie, à son vieux père qu'elle doit revoir bientôt. Il y a dans le mouvement de la figure d'Agamemnon une sollicitude excessive et une attention toute particulière. Il s'incline vers la captive pour lui dire à demi-voix un triste et dernier adieu. Il est suivi de deux guerriers, dont l'un est sans doute Ulysse; l'enfant qui occupe la droite de Chryséis est peut-être le Camille qui doit assister à l'hécatombe offerte à Apollon.

PLANCHE 72.

L'Iliade a inspiré ce tableau. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de rappeler le touchant épisode de Briséis; il est présent à tous les esprits. Nous le prendrons seulement au point où il a été mis en scène par le peintre qui nous a dotés de l'œuvre remarquable reproduite par cette planche. Agamemnon, brûlant d'amour et de vengeance, donna ordre à ses hérauts Eurybate et Taltibius d'aller trouver Briséis dans la tente d'Achille, et de l'amener auprès de lui. On les voit ici remplissant à contre-cœur la pénible mission dont ils ont été chargés. Ils ont trouvé Achille assis avec Patrocle près des vaisseaux et n'ont pas eu le courage de lui exposer l'objet de leur visite. Mais le fils de Pélée les a à peine aperçus, qu'il a pressenti la triste nouvelle qu'ils sont chargés de lui annoncer, et, imposant silence à la voix de sa passion, il a

PICTURE.

Modern

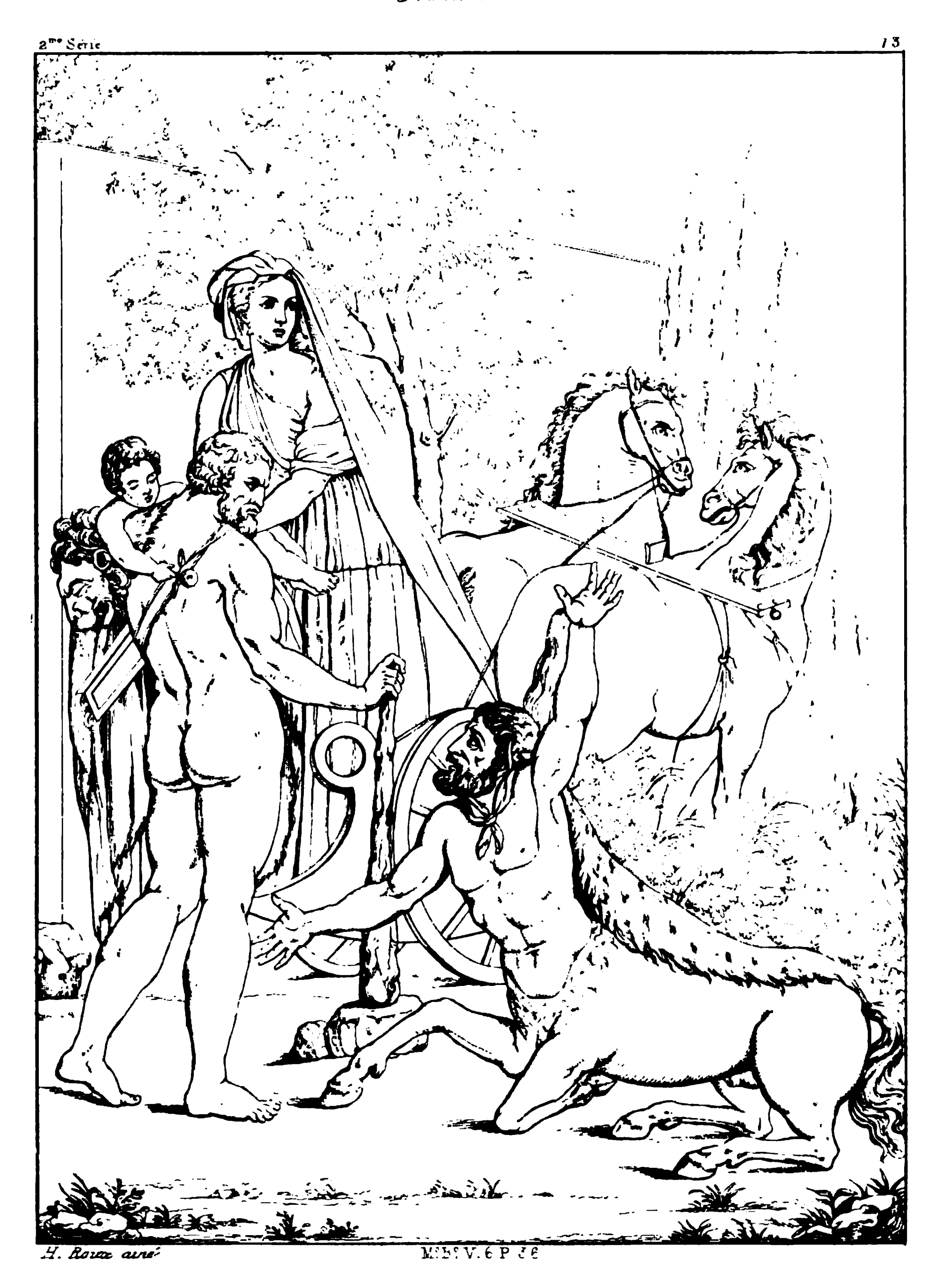


Achilles and Briseis.

autorisé Patrocle à remettre Briséis entre les mains des envoyés d'Agamemnon. Ici commence l'action du tableau. Le héros est assis devant sa tente au milieu de ses fidèles Myrmidons, à demi vêtu d'un pallium qui tombe sur ses cuisses et laisse à découvert le haut de son corps ; il montre aux hérauts qui semblent tout confus de remplir un pareil message, Briséis qui fond en larmes et se résout avec peine à suivre Patrocle qui l'attire à lui et l'engage à renoncer à *son cher seigneur et à sa prison chérie. Infortunée!* comme dit le poëte, *si ses pieds marchent en avant, ses yeux se dirigent en arrière.* Elle essuie ses larmes avec le pallium blanc qui couvre sa tête et tombe à larges plis sur sa tunique jaune. Le spectacle de sa douleur attendrit tous les assistants. Un seul paraît insensible à son désespoir, c'est celui-là même qui en est cause ; c'est Achille, dont les traits sont empreints d'une rudesse forcée, dont les gestes indiquent une assurance et une fermeté, sous l'apparence desquelles il s'efforce de cacher la douleur et la colère qui bouillent dans son âme avec d'autant plus de violence qu'il fait plus d'efforts pour les comprimer, et le plus courageux des héros dompte le plus tendre, le plus désespéré des amants. Si notre tableau, d'ailleurs, n'était exécuté avec un soin particulier, la seule figure d'Achille et l'expression très-heureuse des divers sentiments qui l'animent et qui se combattent, suffiraient pour lui donner un grand prix.

PLANCHE 73.

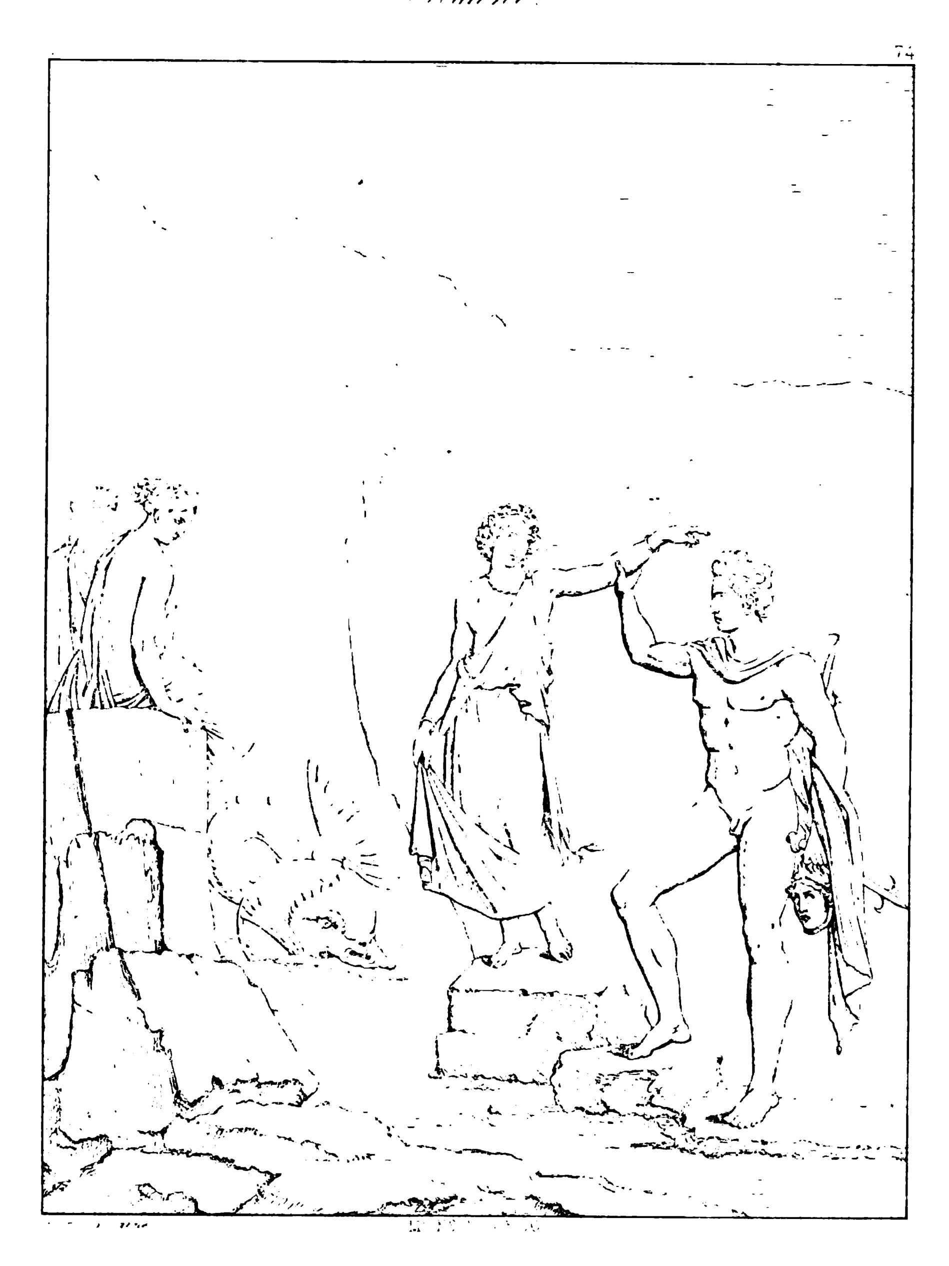
Hercule se trouvant à table chez Ænée, père de Déjanire, tua d'un coup de poing Eunamus d'Architèle qui avait commis la distraction offensante de verser sur les mains du héros l'eau destinée à ses pieds. Le père du mort pardonna au meurtrier, mais Hercule, dont la colère n'était pas encore apaisée, aima mieux aller en exil et se condamner lui-même à la peine établie contre les homicides involontaires. Il partit et emmena avec lui son épouse Déjanire. Arrivés au bord du fleuve Evenus, ils y trouvèrent le centaure Nessus qui exigeait un tribut pour transporter les voyageurs d'une rive à l'autre, et se prétendait autorisé à percevoir ce droit de passage par les dieux qui avaient voulu récompenser l'honnêteté et la loyauté de sa conduite. Le dieu n'eut pas besoin de l'aide du centaure pour se transporter de l'autre côté du fleuve; seulement il lui confia Déjanire, et Nessus reçut d'Hercule le salaire de son service. Le centaure voulut prendre de force des faveurs que la fidèle épouse d'Hercule lui refusa en jetant les hauts cris, et appelant son mari à son secours. Le dieu accourut sur l'autre rive et punit de mort l'insolence de Nessus. Voilà le récit mythologique qui doit nous conduire à l'explication du tableau reproduit par cette planche. Le jeune enfant d'Hercule, Hyllus, qui, d'après les auteurs anciens, voyagea



H. Roux aîné — M. B. V. 6 P. 36

NESSUS IMPLORANT HERCULE.

Anrufung des Herkules durch Nessus.



Perseus und Andromeda

sur les épaules de son père, ἐπ' ὤμων, a été mêlé à l'action représentée sans doute d'après une tradition qui diffère peut-être de celle que nous avons rapportée. Sa mère Déjanire debout sur un char attelé de deux chevaux, se dispose à prendre dans ses bras l'enfant porté par son père. Celui-ci s'appuie sur sa massue noueuse, et se prépare à la vengeance en regardant d'un air menaçant Nessus, qui le supplie et implore son pardon. La circonstance du passage du fleuve n'a pas trouvé place dans la composition qui nous occupe, et il est probable que l'artiste a supposé que le centaure s'était livré à sa tentative criminelle pendant qu'Hercule était resté en arrière sans doute pour cueillir la pomme qu'Hyllus tient dans sa main. Le dédain et le courroux d'Hercule, la terreur du centaure, et la tristesse de Déjanire nous semblent assez heureusement rendus.

PLANCHE 74.

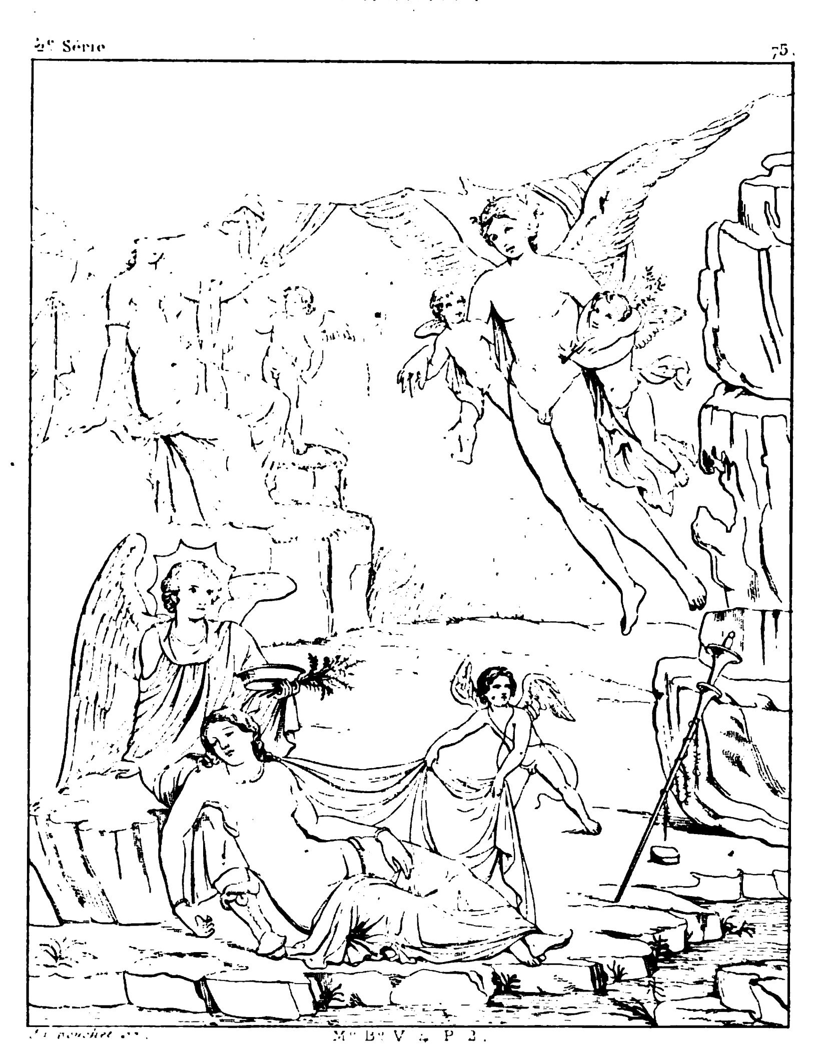
Le sujet d'Andromède et de Persée a été si souvent traité par les artistes d'Herculanum et de Pompéi, il s'est reproduit si souvent dans cette collection, que la peinture qui fait le sujet de cette planche réclamera de très-courtes observations. Nous remarquerons d'abord que le monstre marin est ici d'une forme nouvelle et ne ressemble en rien à ceux qui avaient déjà paru dans les sujets de ce genre. Les deux femmes au front couronné de

fleurs, assises sur un rocher et spectatrices du fait merveilleux qui se passe devant elles, peuvent être considérées comme des prêtresses de Neptune, qui devaient assister au sacrifice de la belle et malheureuse Andromède. Leur couronne et la forme de leur vêtement donnent quelque poids à cette conjecture. L'indifférence et la froideur de leur physionomie qui n'exprime d'autre sentiment qu'une vive curiosité, ne permettent pas de croire que l'une d'elles soit Cassiopée, dont le visage et l'attitude devraient être empreints d'un vif ressentiment de douleur et d'un grand étonnement pour le salut inespéré de sa fille.

PLANCHE 75.

Voici un tableau qui est digne à tous les titres d'occuper un rang distingué parmi les monuments de la peinture antique. Il fut découvert à Pompéi en 1827, et la nouveauté du sujet, l'unité et la grâce de l'invention, et le choix des figures les plus attrayantes, lui assignèrent aussitôt un très-grand prix. Si l'exécution ne répond pas à d'aussi éminentes qualités, nous devons supposer, comme nous l'avons déjà fait dans des cas pareils, que l'idée en fut empruntée à un des chefs-d'œuvre des plus grands maîtres; mais que, malheureusement pour nous, la copie dut se ressentir de l'inhabileté de la main qui l'entreprit.

La scène de ce petit drame enchanteur est un paysage que l'imagination a assez richement doté; c'est l'empire



... Vauchet sc. Mr Bo V. 4. P. 2.

LES NOCES DE ZÉPHIR.
Die Hochzeit Zephirs.

d'une déesse qui trône majestueusement entourée par deux Amours occupés à la servir. L'un soulève une draperie, l'autre tient une haste dont l'extrémité, emportée avec la partie supérieure du tableau, était sans doute décorée de quelque symbole propre à Vénus, souveraine de ces lieux et mère des Amours. La déesse tient un voile qui flotte dans l'air et entoure la figure ailée et entièrement nue qui descend du ciel, tenant embrassés deux petits Amours qui semblent la guider. Deux petites ailes ornent le front de ce Génie, et sortent d'entre les fleurs qui composent sa couronne; d'autres petites fleurs occupent les doigts de sa main droite. Ce Génie est bien certainement Zéphire, le plus généreux des vents, dont l'haleine fait éclore les trésors de la végétation. Nous le reconnaissons à sa ressemblance avec le Zéphire de la *Tour des vents* à Athènes, et aussi à la description que nous en a donnée Philostrate. Le jeune dieu au cœur rempli d'amour, s'abat sur la terre où dort d'un paisible sommeil une belle nymphe demi-nue, dont le corps s'appuie mollement sur les genoux d'un autre Génie, brillant lui aussi de jeunesse et de beauté. La tête de ce Génie est ceinte d'une auréole, il porte de la main gauche un bouquet de fleurs et un *calathus.* Son regard est d'une expression admirable, fixé sur les yeux de Zéphire, il invite, il appelle le dieu qui fend l'air, et l'attire avec une force irrésistible dans les bras de l'épouse qui lui est destinée. Un petit Amour seconde son désir en soulevant le voile pudique qui cachait à l'époux les beautés de la nym-

phe. Le flambeau de l'hyménée entouré de bandelettes et de guirlandes de fleurs, brûle appuyé contre le rocher. L'hymen va triompher; l'union tant désirée est sur le point d'être accomplie; la belle Chloris, la Flora des Latins, la mère future des fleurs sera bientôt fécondée par les tièdes baisers, par les caresses de Zéphire qui s'avance. Il dit comme Catulle: «Viens, ô mari, viens; l'épouse aux joues fleuries est sur sa couche.» Jamais l'heureux négociateur des unions divines, Hyménée, n'exerça une mission plus salutaire. La nature attend avec impatience que sa fonction sublime lui ait redonné la vie, et que les noms de Zéphire et de Flore l'aient parée de sa couronne de fleurs.

Hyménée a paru suffisamment indiqué par le flambeau et le calathus, symbole de la fécondité, pour qu'on s'arrêtât à l'explication déjà présentée et qu'on crût pouvoir se dispenser d'autres investigations.

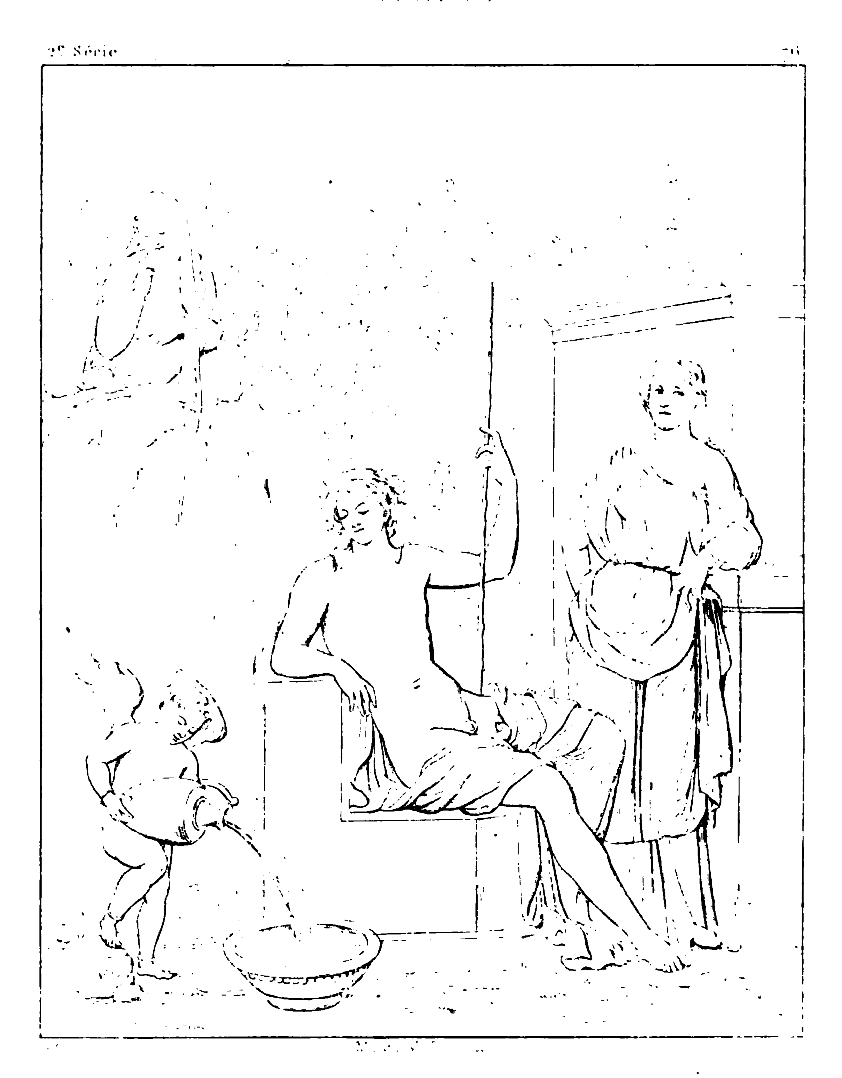
PLANCHE 76.

Le sujet de ce tableau est très-obscur pour nous. Nous avons beau chercher dans les temps fabuleux ou héroïques et dans les fictions des poëtes, aucun fait, aucune aventure, aucune réminiscence poétique ne vient à notre aide. Cependant, à défaut d'une explication assez positive pour que nous consentions à en accepter la responsabilité, nous donnerons les conjectures qui se sont présen-

PEINTURES.

Galerie.

2e Série — 76



Adonis

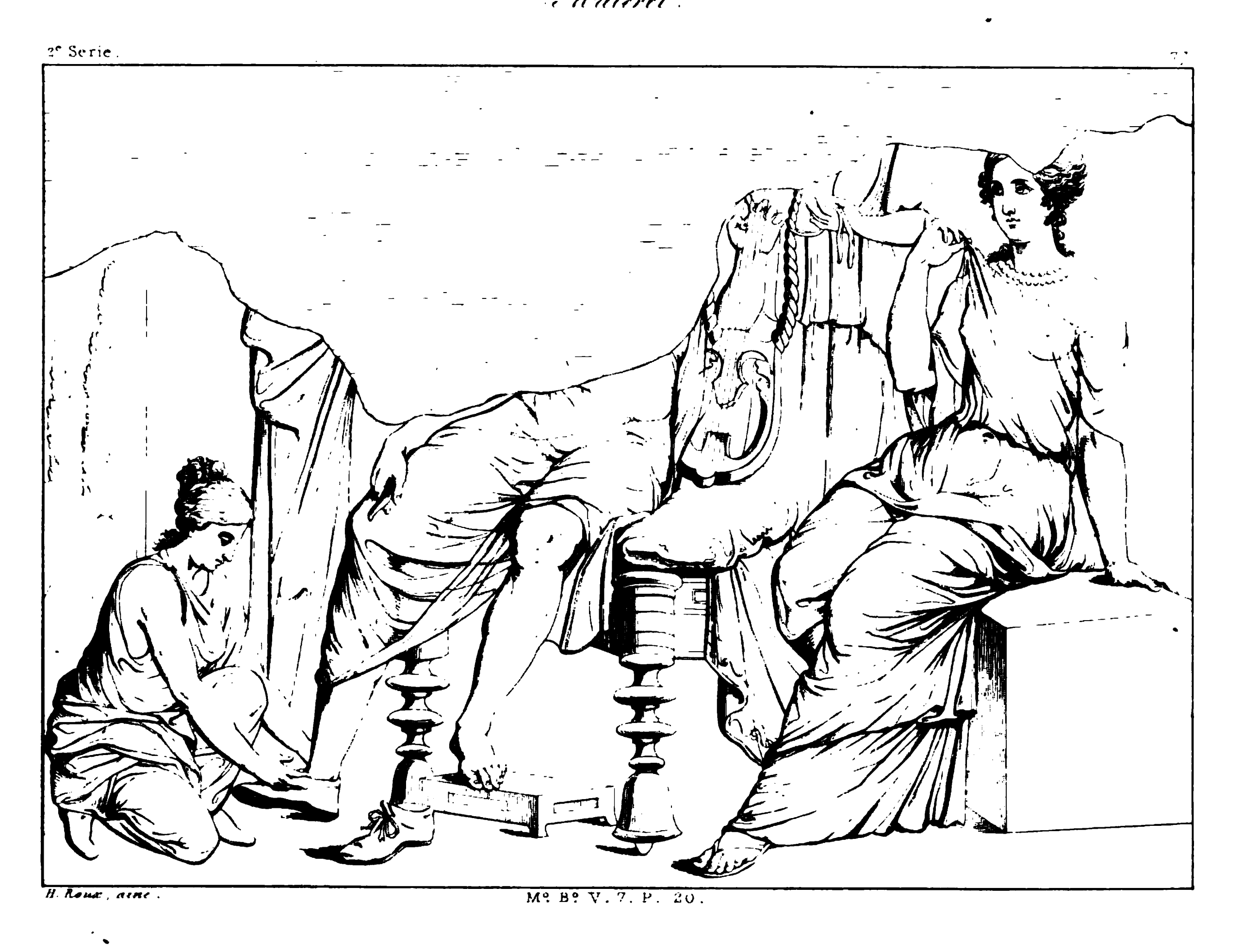
tées à notre esprit. Et d'abord nous devons dire qu'aussitôt après avoir aperçu la figure principale de notre tableau, deux noms sont venus simultanément à la bouche, celui d'Adonis et celui de Narcisse. Adonis était jeune, il était beau, il était chasseur. Nous espérons que la beauté pleine de jeunesse et d'éclat de la figure qui nous occupe, ne sera mise en question par personne; sa qualité et ses habitudes de chasseur sont indiquées à la fois par le lieu de la scène et par l'haste qu'il tient de sa main gauche. Mais lorsqu'il a fallu rattacher le nom et l'histoire d'Adonis au sujet de la peinture qui nous occupe, nous devons avouer que nous n'avons su que faire de la jeune femme debout à côté de lui, de l'Amour qui tient à deux mains un vase d'argent dont il verse l'eau dans un bassin du même métal; ni enfin de la femme assise sur un rocher qui domine les autres personnages. Si l'on disait qu'Adonis, de retour de la chasse, va se livrer aux soins de sa toilette avant de voler dans les bras de Vénus représentée sur le haut du rocher d'où elle le regarde avec amour, après avoir chargé son fils et une nymphe de prêter leurs soins au beau chasseur qu'elle aime d'un si imprudent amour, on s'exposerait à entendre des objections très-fondées à tous les points de cette explication.

Quant à Narcisse, il n'y aurait pas moins d'invraisemblance à le voir se mirant dans un bassin qu'on aurait mesquinement et nous ne voyons pas trop à quel propos substitué au miroir plus poétique d'une fontaine limpide,

tandis que la belle Écho aurait été figurée par la figure inclinée sur le haut du rocher, et que la jeune femme debout à côté du jeune homme serait ici un hors-d'œuvre et un personnage tout à fait inutile. On voit donc que nous ne pouvons donner de ce tableau aucune explication complète et raisonnable.

PLANCHE 77.

Dans une salle ouvrant sur un jardin, est assise une figure dont la partie supérieure jusqu'au nombril est entièrement perdue. C'est un homme vêtu d'une draperie jaune qui présente son pied droit à une esclave accroupie pour qu'elle le chausse; son pied gauche est nu et posé sur un escabeau doré; sa main gauche tient un plectrum; sa main droite retient et fait résonner en même temps une lyre appuyée sur le coussin bleu du siége sur lequel il est assis. Une figure de femme debout derrière le personnage assis, tient des bandelettes qui doivent servir à la toilette et ceindre le front du joueur de cithare. L'espèce d'apparat qui semble présider à cette scène peut porter à croire qu'on a voulu représenter un cithariste se disposant à un combat musical, et préludant avec la main gauche, ce qui était un exercice de la plus grande difficulté, dont l'invention remontait à Aspendius. A droite du cithariste est une autre figure debout dont on n'aperçoit pas le haut, et qui représentait sans doute une

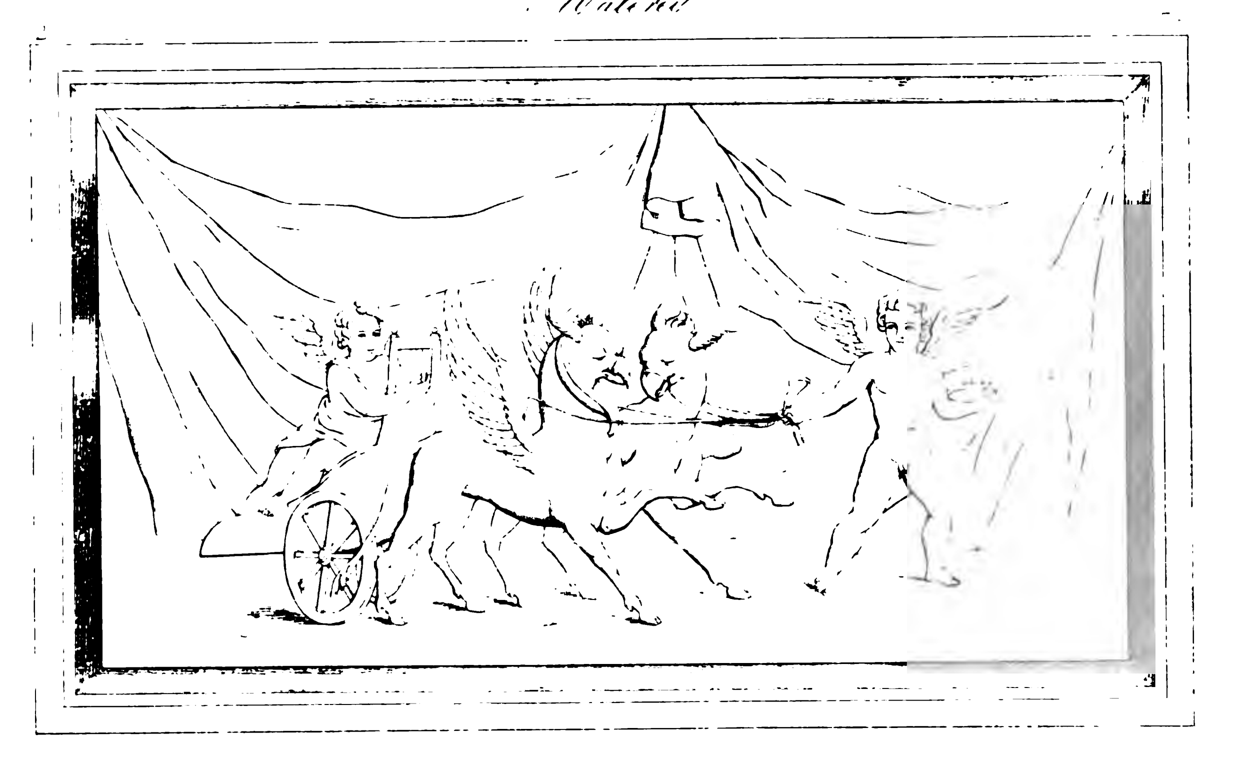


H. Roux, ainé.

Mo. Bo. V. 7. P. 20.

PEINTURES

Malerei



autre esclave; à gauche, une jeune et belle femme dont le corps et l'ajustement respirent une douce et voluptueuse harmonie, et soulève avec les doigts de sa main droite une tunique blanche et transparente qui découvre à moitié son sein; son cou est orné de deux rangs de perles; elle est enveloppée dans un peplum jaune. Cette figure est gracieusement dessinée et vêtue avec luxe.

PLANCHE 78.

Cette peinture, trouvée le 7 septembre 1748 dans les fouilles de Résine, est assez médiocre de coloris et de dessin, mais le sujet est gracieux et animé, et les figures en sont jolies, et bien disposées. Sans rechercher quel peut être le sens allégorique de cette planche, nous y verrons, comme tout le monde, et sans craindre d'être contredits, un petit Amour qui touche la lyre avec ses doigts. Assis sur un char, il se fait tirer par deux griffons guidés par un autre petit Amour qui tient les rênes de la main droite et un bassin plein de fruits de la main gauche. Le fond est rempli par une grande draperie relevée avec deux bouts de draperie jaune dans le milieu.

Pour l'explication de cette peinture, et dans le cas où on voudrait y voir non pas une fantaisie ou un caprice d'artiste, mais l'expression d'un mythe des croyances païennes, nous dirons d'abord que les anciens ont donné à l'Amour, dans la combinaison de l'univers, à peu près

le même rôle qu'au Soleil. *Vénus* signifiait la beauté, l'ordre, la symétrie des parties du monde ; et l'*Amour* était cette force cachée qui poussait d'une manière irrésistible les choses à l'ordre et à la symétrie. Il était fils de *Chaos*. Vénus était fille du Jour (1). L'Amour, aussi bien que le Soleil, était, dans la philosophie ancienne, l'auteur de toute chose, le père des dieux et des hommes, et, ce qui se rapporte bien plus encore à notre sujet, le roi des cieux, le conducteur des sphères et le régulateur de l'harmonie céleste (2). Une fois cela admis, on comprendra tout l'à-propos de la lyre, des griffons, du char, des fruits et des deux Amours que l'on voit dans cette peinture. La lyre sera le symbole de l'harmonie. Les griffons, qui sont d'ailleurs dédiés au Soleil à cause de l'ardeur de leur tempérament (3), indiqueront le pouvoir de ce dieu sur la nature ; les fruits rappelleront la fécondité ; le char représentera la confusion et la communauté des sentiments et des idées chez les amants et les époux que l'on appelait conjuges réunis sous le même joug (4).

Nous tirerons parti maintenant des subtilités de la philosophie platonicienne pour donner encore un autre sens au sujet de ce tableau. Platon, dans son *Banquet*, distingue trois sortes d'amour : un qui se complaît et s'absorbe tout entier dans la contemplation de la beauté

(1) Phurnutus, cap. 24 et 25.

(2) Natal Conte, IV, 13 et 14, V, 17; Averani, *in Anthol. Dissert.*, XX, XLVII et LV.

(3) Buonarotti, *Medaglioni*, p. 136 et suiv.

(4) Isidore, IX, cap. ult.

spirituelle et qu'il appelle *divin ;* un second, directement opposé à celui-ci, qui ne vit que par les sens, et par les plaisirs brutaux de la beauté corporelle; enfin un troisième qui réunit en lui les deux premiers, qui emprunte à l'un la vertu, à l'autre le plaisir, et qui procure à la fois la volupté des sens et celle de l'intelligence. Alors, et en se conformant à cette division méthodique, le petit Amour de notre tableau, qui tient des fruits d'une main, et de l'autre attire à lui les deux griffons, sera la personnification de l'appétit sensuel qui appelle les amants à la participation du plaisir exprimé par les fruits (1). Et l'autre petit Amour, assis sur le char et jouant de la lyre, sera au contraire la personnification de l'amour divin qui ne cherche du plaisir que dans l'union des cœurs et dans la communauté des sentiments. Les griffons, les rênes et l'acte servile du petit Amour qui est destiné à représenter l'amour vulgaire, seraient l'expression de cette vérité sublime que les sens ne sont autre chose que les serviteurs de l'intelligence, et feraient allusion à l'épithète de συνεργὸν, *aidant*, que Platon a donnée à l'amour vulgaire.

Ces deux interprétations dont nous sommes d'ailleurs bien loin d'assumer la responsabilité, ont été ingénieusement trouvées et exposées par les académiciens de Naples. Quant à nous, sans prétendre réglementer à ce sujet les consciences, nous laisserons le champ libre à

(1) Plutarque in *Erot.* appelle le délire amoureux μῆλον γλυκὺ, *le doux fruit.*

toutes les suppositions, et nous nous garderons de faire de la philosophie mythologique; nous tâcherons seulement de démontrer la convenance des divers objets de cette peinture avec l'Amour, tel que le vulgaire païen le comprenait, et selon les idées générales que nous en avons conservées.

La lyre était très-bien placée entre les mains de l'*Amour*. Pâris chantait au son de cet instrument, μέλη μοιχικὰ, καὶ οἷα αἱρεῖν γυναῖκας καὶ θέλγειν, des chansons propres à séduire les cœurs des femmes et à gagner leur affection (1). La *cithare*, selon Eustathe, était ainsi nommée comme κίνουσα ou κεύθουσα ἔρωτα, *excitant l'amour*. Et le mot *cordes*, si nous en croyons Cassiodore, dérive de la faculté qu'elles ont de toucher les *cœurs*. Enfin Anacréon nous dit que la lyre ne pouvait chanter autre chose que l'amour. Cet instrument avait pourtant une mission plus noble et plus utile. Il servait à célébrer les louanges des divinités anciennes. Aristophane (2) l'appelle *la mère des hymnes;* Platon (3) l'avait gardé dans sa République d'où il avait exilé la flûte. Eschyle dans Athénée, et Athénée lui-même appellent les gens qui jouaient de cet instrument σοφιστὰς, *sages;* enfin Homère nous dit qu'Agamemnon laissa auprès de Clytemnestre un joueur de lyre qui était chargé de lui chanter les louanges des dames honnêtes, pour la maintenir dans la pratique de ses devoirs de fidélité, et qu'Égisthe, en lui donnant la mort, se dé-

(1) Elian, *H.*, IX, 38.
(2) Θεσμοφ.
(3) III, de Rep.

barrassa du plus grand des obstacles qui s'opposaient à ses projets adultères.

L'Amour jouant de la lyre ne se sert pas du *plectrum*, qui n'est guère employé dans les figures que nous ont conservées les monuments antiques, que par le centaure Chiron donnant des leçons à Achille. Un maître de lyre, on le comprend très-bien, devait, quand il jouait en présence de son élève, se conformer à toutes les règles et à toutes les exigences de son art.

Nous avons dit plus haut que le char peut être considéré comme le symbole de la communauté des sentiments et d'affections chez les époux. On peut dire encore que l'artiste s'en est servi comme d'un moyen propre à amener l'emploi des griffons. Les chars de la forme de celui-ci étaient employés pour les courses. Ils n'avaient pas de siége; et le cocher devait se tenir debout pour conduire ses chevaux. Le petit Amour qui joue de la lyre est assis à rebours sur une traverse que l'on aperçoit dans la partie antérieure du char (1). Quant au griffon, Élian (2) le décrit : *des quadrupèdes de l'Inde assez semblables au lion, qui ont comme lui des ongles très-forts, des plumes noires sur le dos et rouges sur la poitrine; des ailes blanches et une tête d'aigle.* Pline (3) leur donne encore de longues oreilles, et les appelle *auritum*. Selon Hérodote (4), les griffons sont préposés à la garde de l'or,

(1) Scheffer, *de Re vehic.*, II, 1; Chimentelli, *de hon. Bisel.*, c. 24.
(2) *V. H.*, IV, 27.
(3) X, 49.
(4) III, 116; IV, 13.

et le défendent contre les assauts des arimaspes, qui n'ont qu'un œil. La chair du griffon avait été interdite aux Hébreux par Moïse; l'on a pensé (1) qu'il avait voulu parler d'une espèce d'aigles énormes, au bec très-recourbé, qu'Æschyle et Aristophane appellent γρυπαίετοι. Cet animal était consacré au Soleil (2); mais on le trouve quelquefois avec Némésis, Diane, Bacchus et Minerve, qui n'avaient pas plus de droit que n'en a l'Amour, à être entourés d'un pareil attribut. Les crins que l'on voit sur celui qui occupe la droite, indiquent peut-être qu'il est du sexe masculin. Enfin, la circonstance que le griffon est une création fabuleuse des imaginations indiennes a fait penser que ce tableau n'avait peut-être d'autre but que d'imiter sur la muraille une tenture faite avec des étoffes de l'Inde (3). Les fruits dans les mains de l'Amour rappellent un grand nombre de compositions gracieuses de Théocrite, d'Ovide et de Virgile, où l'on voit les nymphes lascives; les bergères et leurs amants se jeter et se renvoyer des fruits; et ces vers énergiques d'Aristophane (4):

Μήδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσιέναι, ἵνα μὴ πρὸς ταυτὰ κεχηνὼς,
Μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου, τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῇς.

« Ne t'approche pas de cette *danseuse*, si tu ne veux pas, en tournant autour « de ces choses-là, être frappé par le *fruit* de la courtisane, et perdre toute « ta bonne réputation (5). »

(1) Boch., *Hieroz*, p. II, liv. VI, c. 2.

(2) Philostrate, *Vie d'Apollon Tianée*, III, 48.

(3) Buonarotti, *Medaglioni*, p. 265; Philostrate, II, *Immag.*, 32; Théophraste, *Chrach.*, cap. 6.

(4) *Nuées*, act. III, sc. III, v. 35 et suiv.

(5) Voyez aussi Philostrate, *Imm.* VI, livre I.

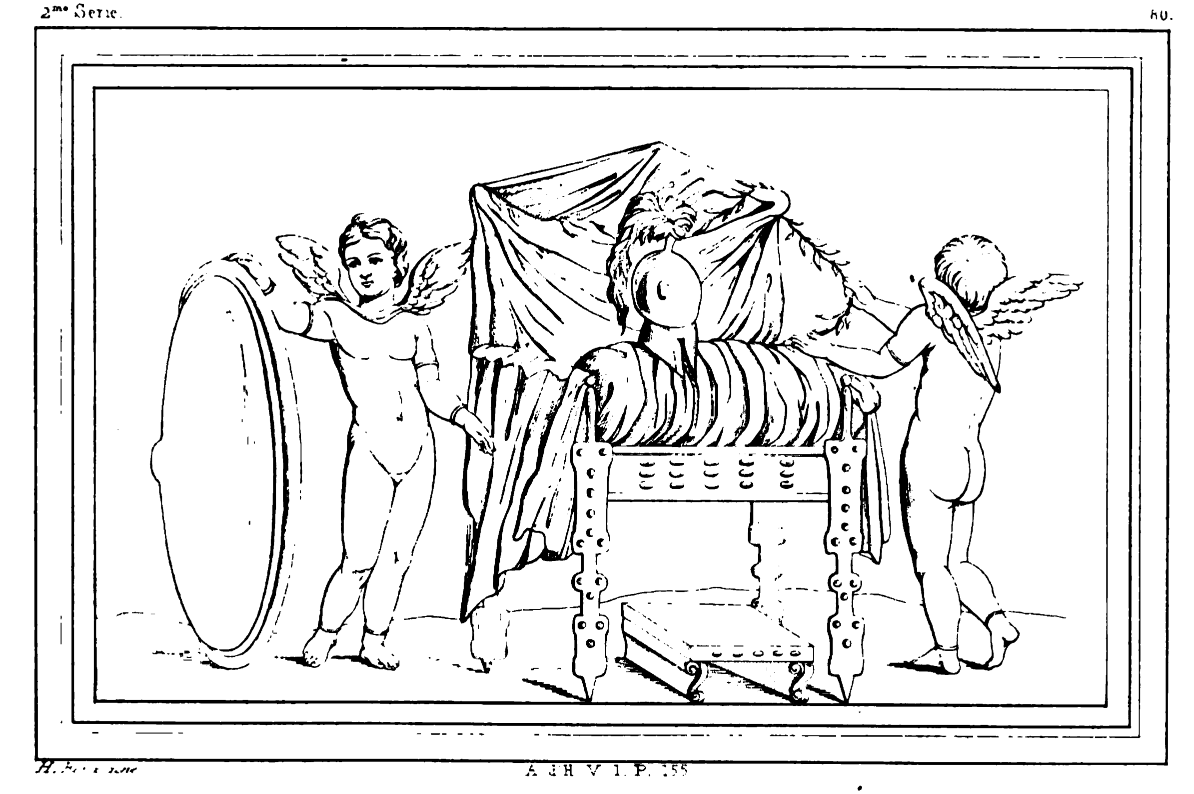
PEINTURES.

Venus.

PEINTURES.

Malerei.

2me Serie. 60.



A. d H. V. 1. P. 255

Der Thron des Mars

PLANCHES 79 ET 80.

Ces deux peintures qui brillent surtout par l'éclat et le mérite de la couleur, furent trouvées dans la même salle, en 1748, aux fouilles de Résine. Dans le milieu de chacune d'elles sont deux siéges remarquables, qui méritent certainement le nom de trône, pour la délicatesse et la richesse du travail et qui peuvent dédaigner le nom moins honorable de *clismos*, κλίσμος. Les anciens attachaient une grande importance à la nature du siége, qui devait répondre au rang et à la dignité de la personne à laquelle il était offert. S'agissait-il de recevoir un personnage d'une classe et d'un état vulgaires, on lui offrait le *diphros*, δίφρος, qui était une espèce de banc ou d'escabeau sans coussin et sans dossier; une condition plus relevée, et un certain rang, exigeaient les honneurs du clismos, plus bas que le trône, et au dossier recourbé. Enfin le trône « un noble siége » dit Eustathe (1), avec un marchepied ou escabeau, était le privilége des dieux, des personnes de sang royal et des hauts dignitaires. Ainsi Télémaque fait asseoir Minerve sur le trône et prend pour lui un clismos (2); et Ulysse, arrivant à Itaque sous l'aspect d'un mendiant, doit se contenter du *diphros* (3). La question de l'étiquette avait, comme on le voit, assez sérieusement préoccupé

(1) Odyss., IV.
(2) Odyss., T. 103 et suiv.
(3) Odyss., XVII, 330 et suiv.

les anciens et tenait une place importante dans les mœurs antiques. Ce n'est pas cependant que cette distinction soit constamment observée, même dans Homère, qui paraît attacher un si grand prix à la peinture exacte des moindres détails et des plus imperceptibles nuances. Ainsi le trône et le clismos sont bien certainement confondus par lui, lorsque, après avoir dit qu'Achille saute tout à coup de son trône :

Αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο (1),

il ajoute : « il retourna s'asseoir sur le clismos qu'il avait quitté. »

Ἕζετο δ' ἐν κλισμῷ πολυδαιδάλῳ ἔνθεν ἀνέστη.

Une autre fois, il fait asseoir Hector sur un *diphros* (2). Enfin le nom de *diphros* est appliqué à la désignation des chaises curules par les auteurs grecs écrivant l'histoire de Rome.

Les deux trônes, qui paraissent former le sujet principal des deux tableaux qui nous occupent, sont couleur d'or et accompagnés de leur marchepied, que les Grecs appelaient ὑποπόδιον θρῆνυς et θρανίον.

Le premier, celui de la planche 79, appartient à Vénus. La colombe posée sur le *pulvinar* ou coussin en est une preuve certaine. La raison de l'affection et du lien qui existaient entre Vénus et la colombe, se trouve dans la res-

(1) *Il.*, XXIV. (2) *Il.*, VII.

semblance de leur nature...' *In Veneris etiam tutelam columbas ponunt, quod hujus generis aves sunt* fervidæ (1). *Les colombes sont placées sous la tutelle de Vénus, parce que les oiseaux de cette espèce sont très-amoureux.* Phurnutus prétend, au contraire, que Vénus se plaisait à vivre avec les oiseaux, et surtout avec les colombes, à cause de leur pureté. Du reste, l'amitié de Cypris pour les colombes avait valu à celles-ci les noms de *Cythereiadæ* (2), et de *Paphiæ* (3), et Ovide les attelait au char de la belle déesse :

Perque leves auras junctis invecta columbis.

Les autres symboles de cette peinture ont été dessinés aussi à l'intention de Vénus; ainsi la guirlande de myrte, soulevée par un des deux Amours, rappelle ces deux vers de Virgile :

Populus Alcidæ gratissima, vitis Iaccho,
Formosæ *Veneri myrtus*, sua laurea Phœbo (4);

et l'épithète de *myrtia* ou *martia* donnée à Vénus. Le sceptre indique la souveraineté que la déesse exerçait sur tous les êtres, dieux, hommes, animaux, et sur la nature entière; la draperie qui couvre le dossier et les bras du siége est de couleur verte. Le coussin est rouge foncé.

Le second trône, celui de la planche 80, appartient à

(1) Fulgence, *Mythol.*, lib. II, 4.
(2) Ovide, *Metam.*, XV, 386.
(3) Martial, VIII, *Epigr.* 38.
(4) Virgile, *Ecl.*, VII.

Mars; le casque, surmonté d'un cimier, sur lequel flotte un panache rouge, le bouclier, soutenu par l'un des deux petits Génies, et la guirlande, qui semble avoir été faite de chiendent, s'accordent à indiquer ici le trône du dieu de la guerre. Le chiendent était consacré à Mars, qui lui aurait même emprunté son nom et son origine, à en croire certains auteurs recommandables. *Mars appellatus Gradivus a gradiendo in bello... sive a vibratione hastæ, vel, ut alii dicunt, quia a gramine sit ortus* (1). Ovide nous apprend, en effet, que Junon, jalouse de la puissance de Jupiter, qui avait engendré Minerve sans son intervention, et craignant aussi, dans l'intérêt des femmes, que les hommes n'imitassent l'exemple du dieu souverain, voulut essayer de faire des enfants sans le secours de son mari. La nymphe Chloris lui fit connaître une plante qui avait la vertu de rendre enceintes les femmes qui la touchaient. Cette plante était le chiendent; Junon fit usage de la recette et donna le jour au dieu Mars (2). Les quatre petits Génies ont le cou, les bras et les jambes ornés d'anneaux d'or (3).

L'histoire bien connue des amours de Mars et de Vénus a fourni le sujet de ces deux peintures emblématiques.

PLANCHE 81.

Cette planche et les suivantes, qui reproduisent des

(1) Servius *ad Æneid.*, I, 296.

(2) Ovide, *Fast.*, V, v. 231 et suiv.

(3) Scheffer, *de Torq.*, et Barth., *de Arm.*



A d H V 1 P. 175.

6 Pouces

LE JEU DE CACHE-CACHE.

Das Versteckenspiel.

fantaisies vraiment curieuses, où l'on a représenté des Amours, ou plutôt de petits Génies prenant leurs ébats et se livrant avec une grâce enfantine à tous les jeux de leur âge, auront cela de bien remarquable, qu'elles nous feront retrouver dans les mœurs antiques les mêmes puérilités qui récréent les enfants de notre époque. La tradition est donc bien puissante, ou plutôt, nous sommes bien peu inventifs, nous vivons bien peu par nos propres idées? Eh quoi! les premiers jeux, les premiers rires, les premières espiégleries, les premiers plaisirs de notre enfance, que nous avions tant de raison de nous attribuer en propre, que nous croyions pouvoir appeler nôtres sans crainte d'être démentis, voilà qu'il faut en rapporter l'origine à la tradition! Ainsi, à peine avons-nous vu le jour que nous recommençons la vie telle qu'on la vivait il y a deux mille ans! En vérité, le progrès n'est qu'un mot. Il n'est pas jusqu'au jeu de cache-cache que les modernes ne peuvent soustraire à l'antiquité qui nous a faits et qui nous revendique tout entiers, tels que nous sommes.

Le jeu de cache-cache était donc connu avant la destruction d'Herculanum, c'est-à-dire, il y a dix-huit cents ans. Et les habitants d'Herculanum eux-mêmes étaient peut être tout étonnés à leur tour d'en retrouver les traces dans ce qu'ils appelaient l'antiquité grecque et romaine. On le voit ici exécuté avec une grâce et une espiéglerie charmantes, par trois petits Amours, dont l'un tient sa main sur ses yeux en tournant le dos aux deux autres. Un de ceux-ci est déjà caché derrière la porte d'une salle plus

obscure, et il épie avec précaution. L'autre court vers sa cachette, en détournant la tête, pour s'assurer que son camarade, qui doit le découvrir, ne triche pas et ne l'observe pas à la dérobée. Cette explication, qui d'ailleurs saute aux yeux, est d'autant moins susceptible de difficulté, que si notre peinture nous montre une partie de cache-cache, Pollux nous a conservé la description de plusieurs jeux du même genre. — Voici, par exemple, comment ou jouait à l'apodidraskendè, ἀποδιδράσκινδη : « Quelqu'un est assis « dans le milieu, tenant les yeux fermés, ou, ce qui revient « au même, un autre les lui ferme; les autres vont se cacher; « il se lève, va les chercher et doit trouver chacun dans sa « cachette. » Écoutons encore Pollux nous expliquer comment on jouait à la *mouche de bronze*, μυῖα χαλκῆ, et à la *muinda*, μυΐνδα. « A la *mouche de bronze*, les enfants « bandent les yeux à un de la troupe, et celui-ci crie : *Je « chasserai la mouche de bronze*. Les autres répondent : « *Tu la chasseras, mais tu ne la prendras pas*. Et ils l'agacent ainsi jusqu'à ce qu'un d'eux ait été pris (1)..... La « *muinda* se fait lorsque quelqu'un, les yeux fermés, crie : « *Gare!* et s'il parvient à prendre quelqu'un de la troupe « qui se sauve, il lui fait fermer les yeux à sa place; ou bien « encore, celui qui a les yeux fermés doit chercher les autres « qui se cachent, ou prendre celui qui le touche, ou deviner « quel est celui d'entre tous ceux qui l'entourent qui le « montre au doigt (2). » La muinda ressemble beaucoup à notre colin-maillard.

(1) Pollux, VII, *Sc.* 123. (2) Pollux, VII, *Sc.* 113.

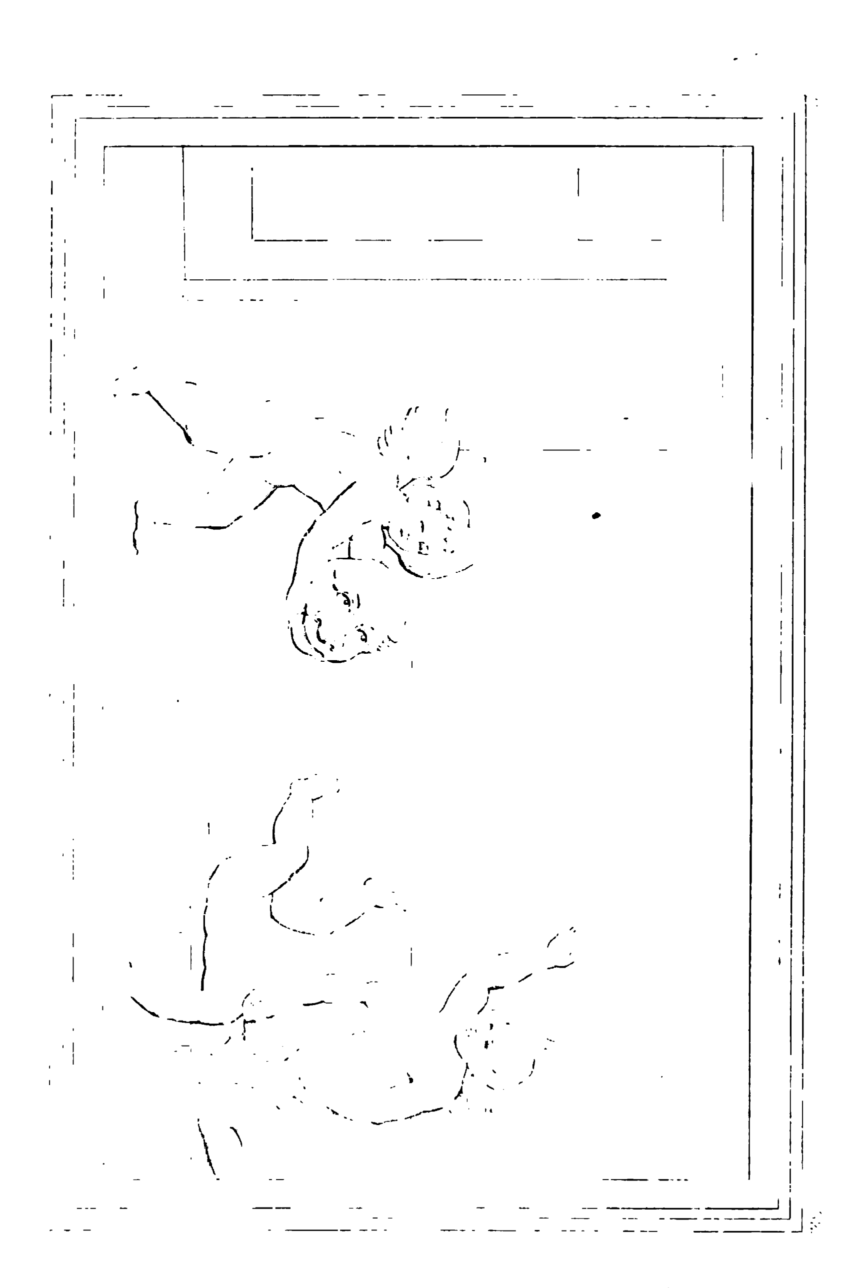


PLANCHE 82.

Nous venons de nous occuper des jeux de cache-cache et de colin-maillard chez les Grecs et chez les Romains; nous avons à parler ici de l'épouvantail que les nourrices de l'antiquité avaient adopté pour porter la terreur dans l'esprit des petits enfants rebelles, ou en d'autres termes, du croque-mitaine des temps antiques. Croque-mitaine portait chez les Grecs le nom terrible de *Mormolycion*, μορμολυκεῖον. Dans Théocrite (1), une mère dit à son enfant pour l'effrayer: μορμὼ δάκει ἵππος. Clément d'Alexandrie écrit :.... *beaucoup s'effrayaient de la philosophie des gentils, comme les enfants de* Mormolycion. Or, quel était ce Mormolycion? Quelle forme, quelle origine lui donnait-on? c'est ce qui nous reste à découvrir. Écoutons le scoliaste d'Aristophane (2): *Mormolycion se prend en général pour tout ce qui fait peur aux enfants, et particulièrement pour ces masques tragiques ou comiques d'une laideur telle qu'ils jettent l'effroi dans l'âme.* Et si l'on s'étonnait d'un si grand effet de répulsion produit par les traits difformes d'un masque scénique, nous rappellerions que le jour où Eschyle introduisit le masque sur la scène, plusieurs femmes éprouvèrent un tel sentiment d'horreur qu'elles avortèrent en le voyant (3). Chez les Latins, ces sortes

(1) Pollux, XV, 40.

(2) *Pac., Acharn., Equit.; Etymolog.;* Suidas in Μορμολυκεῖα.

(3) Maresc., *de Person. et Larv.*, cap. I.

de masques portaient le nom de *lamiæ*, *maniæ*, *manduci*... maniæ *dicuntur indecori vultus personæ, quibus pueri terrentur. On appelle* maniæ *des masques très-laids qui effrayent les enfants* (1).

..........Personæ pallentis hiatum
In gremio matris fastidit rusticus infans (2).

Sum figuli lusus, rufii persona Batavi :
Quæ tu derides, hæc timet ora puer (3).

Le sens du tableau que nous donnons ici n'est plus un mystère pour nous. Nous comprenons parfaitement le coup de théâtre produit par l'arrivée inattendue d'un des petits Amours qui se présente, tenant en main un mormolycion, comme une autre tête de Méduse. Un des deux autres Génies a été renversé d'effroi, et crie au secours en se débattant sur un siége, dans une attitude admirable de vérité et d'expression. Le troisième petit Génie, plus courageux et plus maître de lui paraît secourir celui de ses camarades en proie à la frayeur, et conjurer l'autre de cesser son espiéglerie.

PLANCHE 83.

Ce tableau, très-curieux à notre avis, fut trouvé, avec le suivant, qui lui sert de pendant, à l'entrée de l'édifice

(1) Le scoliaste de Perse, *Sat.* VI, v. 56.

(2) Juvénal, *Sat.* III.

(3) Martial, lib. XIV, *Ep.* CLXXVI.

Ad. Bouchet, gr.

Ms Bn T. 5. P. 51

GÉNIES DU PISTRINUM.

Genien des Pistrinum.

de Pompéi appelé Panthéon. Il représente un moulin et les Génies de l'art du meunier.

L'art du meunier, chez les anciens, avait pour objet de transformer en pain les céréales; le *pistrinum* était un atelier renfermant et réunissant le four et le moulin. Et dans les fouilles de Pompéi on a si souvent rencontré à côté l'un de l'autre ces deux instruments de la fabrication du pain qu'on ne peut concevoir aucun doute à ce sujet.

L'invention de l'art de moudre se perd dans les fables des temps les plus reculés. On prétend que Cérès le découvrit et dota les hommes de ce grand bienfait. Il paraît que les femmes d'abord (1), les esclaves et les condamnés ensuite prêtèrent leurs bras au travail fatigant de tourner la meule; mais que le soin en était le plus souvent abandonné à l'âne, animal de patience et de fatigue (2).

Le moulin qu'on voit ici est tout à fait pareil à ceux qu'on a retirés en si grand nombre des fouilles de Pompéi; celui-ci est même plus complet et a conservé, grâce à la solidité de la pierre qui porte l'enduit sur lequel il est peint, les détails que le bois dont les autres sont formés n'a pu transmettre à l'intervalle de dix-huit siècles. Le Digeste (3) nous est fort utile pour le nom que portaient les différentes parties du moulin, qui était divisé en deux principaux compartiments, dont l'un, inférieur, était appelé *meta*, et l'autre, supérieur, *catillus*. Les deux ânes placés sur les

(1) *Odyss.*, VII et XX.

(2) Apulée, *Met.*, IX, p. 278; Ovide, *Fast.*, III, 307; *Ars amat.*, III, 290.

(3) Paul., lib. 18, § 5, D. *de Fund. et instr. leg.*

deux côtés du tableau confirment ce que nous avancions plus haut, que cet animal était employé par les anciens à tourner les moulins. Sept petits Génies complètent le tableau. L'un d'eux attelle un des ânes qui doivent commencer leur travail ; parmi les autres quatre se reposent de leurs fatigues autour d'un disque qui porte deux verres pleins de vin. Enfin, deux de sexe différent, sont debout et paraissent assister en curieux à la scène qu'ils ont sous les yeux. Un manteau rouge couvre les épaules du petit Génie ; la jeune fille ailée est vêtue d'une tunique jaune, relevée par deux larges plis sous le sein et à la hauteur des hanches.

Il est probable que cette peinture a une signification allégorique ; il est même assez vraisemblable que les petits Amours représentent ici, soit le travail, soit la Providence, qui satisfont également aux besoins des hommes : ou bien encore, comme l'ont prouvé des archéologues recommandables, et comme nous aurons occasion de l'établir nous-mêmes, nous devons penser que les différents métiers, les diverses corporations industrielles, avaient toutes leurs Génies particuliers, chargés de veiller sur leurs intérêts.

PLANCHE 84.

Ce tableau trouve naturellement sa place après celui qu'on a vu dans la planche précédente. Nous avons admiré les Génies meuniers, nous devons à présent nous occuper des Génies fleuristes.

Blumen und Genien

Il est un fait que nous tenons à bien poser, et qui expliquera comment l'art du fleuriste a été jugé digne de former le pendant de l'art du meunier, dont l'utilité est si grande : c'est que les fleurs, qui sont pour nous un objet de luxe, étaient chez les anciens un objet de première nécessité, et d'une importance capitale. On ne saurait guère trouver dans la vie antique un acte qui puisse s'accomplir sans l'emploi des fleurs. Si nous mettons le pas sur la porte du triclinium, nous apercevons la table et le parquet jonchés de fleurs qui couronnent aussi les fronts des convives. Les spectacles, les cérémonies profanes, les cérémonies sacrées, la victime, le prêtre, les assistants, l'autel, le temple, tout cela nous envoie des émanations suaves qui charment et captivent notre odorat. Les amants ornent de fleurs les portes des maisons qu'habitent leurs maîtresses.

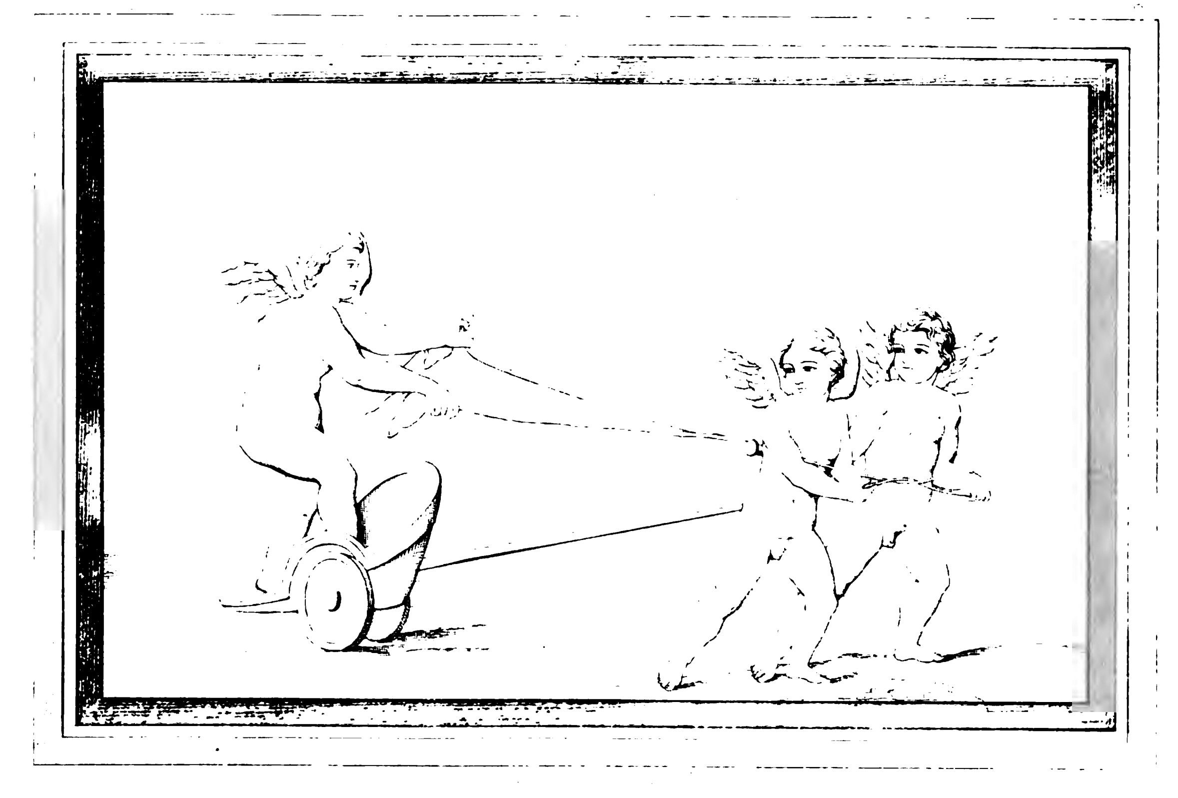
Cette peinture que nous donnons ici est digne en tous points, et surtout pour le soin et le fini de l'exécution, de l'idée qui l'a inspirée. Des Génies des deux sexes, au nombre de sept, comme dans la planche précédente, exécutent avec ardeur les diverses fonctions du métier de fleuriste. On voit d'abord, en commençant par la droite, une jeune fille, ailée comme tous les autres petits personnages qui figurent dans cette composition, et vêtue d'une tunique relevée par deux larges plis. Elle puise dans une corbeille de joncs, posée sur un banc, et remplie de fleurs, de quoi occuper les quatre petits Génies, drapés avec assez de variété, et assis sur deux bancs et devant la table qui occupe le milieu du tableau. Au-dessus de cette table cou-

verte de fleurs est un châssis fiché au mur et portant des chevilles d'où pendent les fils et les rubans auxquels on attache les feuilles et les fleurs qui doivent composer les couronnes ou les guirlandes. L'un des gentils ouvriers se tourne vers celui qui semble puiser dans la corbeille, comme pour lui demander de quoi travailler. Celui qui tient des ciseaux se dispose sans doute à détacher du châssis sa guirlande achevée; les deux autres Génies tressent ensemble des feuilles et des fleurs. Enfin, à gauche du tableau, une jeune fille, aux ailes de papillon, qui paraît être la maîtresse et la directrice de l'atelier, remet à un petit Amour, entièrement nu par devant, et couvert sur le dos d'une chlamyde, quelques guirlandes qu'elle le charge de faire parvenir à leur destination.

PLANCHE 85.

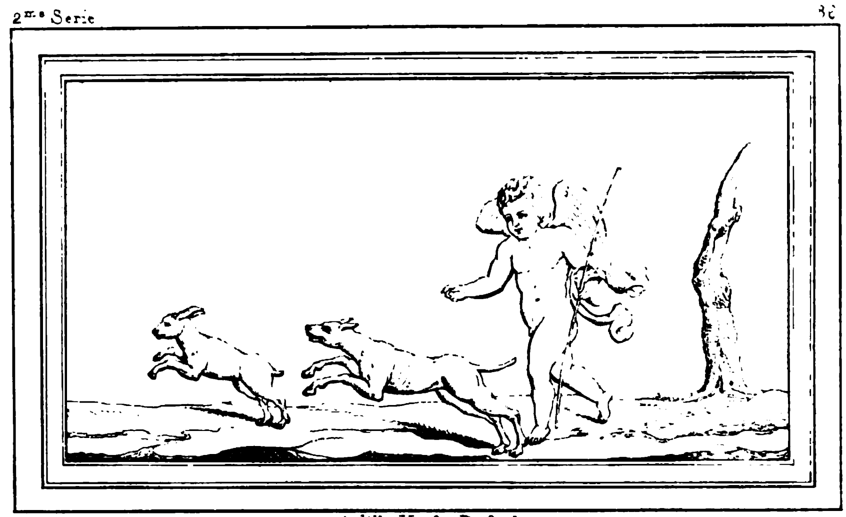
Cette planche, et le tableau qu'elle reproduit, représentent deux Amours attelés à un char conduit par un troisième petit Génie. Nous n'insisterons pas beaucoup sur le sujet de cette composition, qui peut fort bien être une œuvre de pure imagination et ne se rattacher à aucun usage de l'antiquité; seulement nous croyons devoir dire que les jeux du cirque jouissaient d'une si grande faveur, qu'il est très-probable que les enfants de l'Italie et de la Grèce s'amusaient à les parodier, et avaient eux aussi leurs cirques et leurs chars; les chevaux étaient remplacés par les plus

PEINTURES



PEINTURES

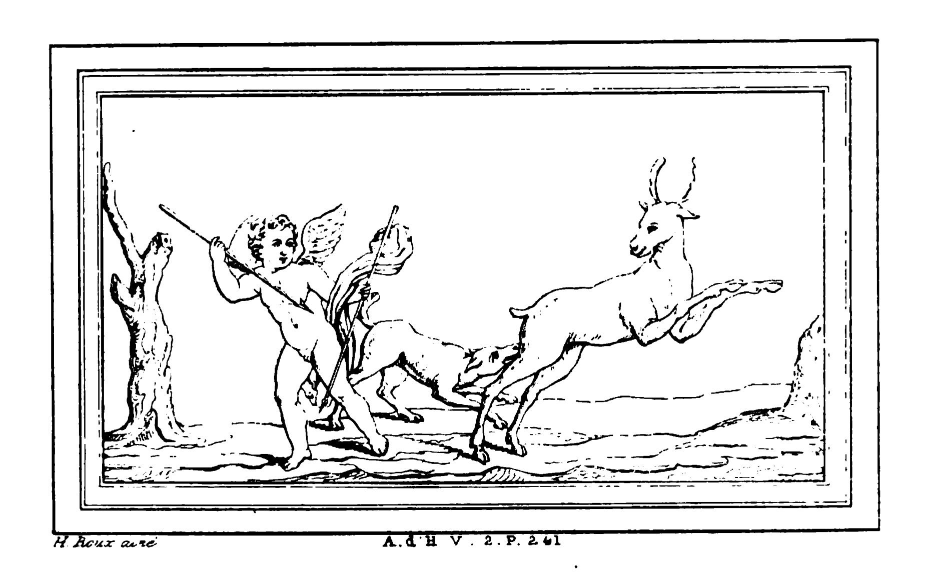
Malerei



A d'H . V . 2 P . 241

CHASSE AU LIÈVRE

Genien und Thiere (1)

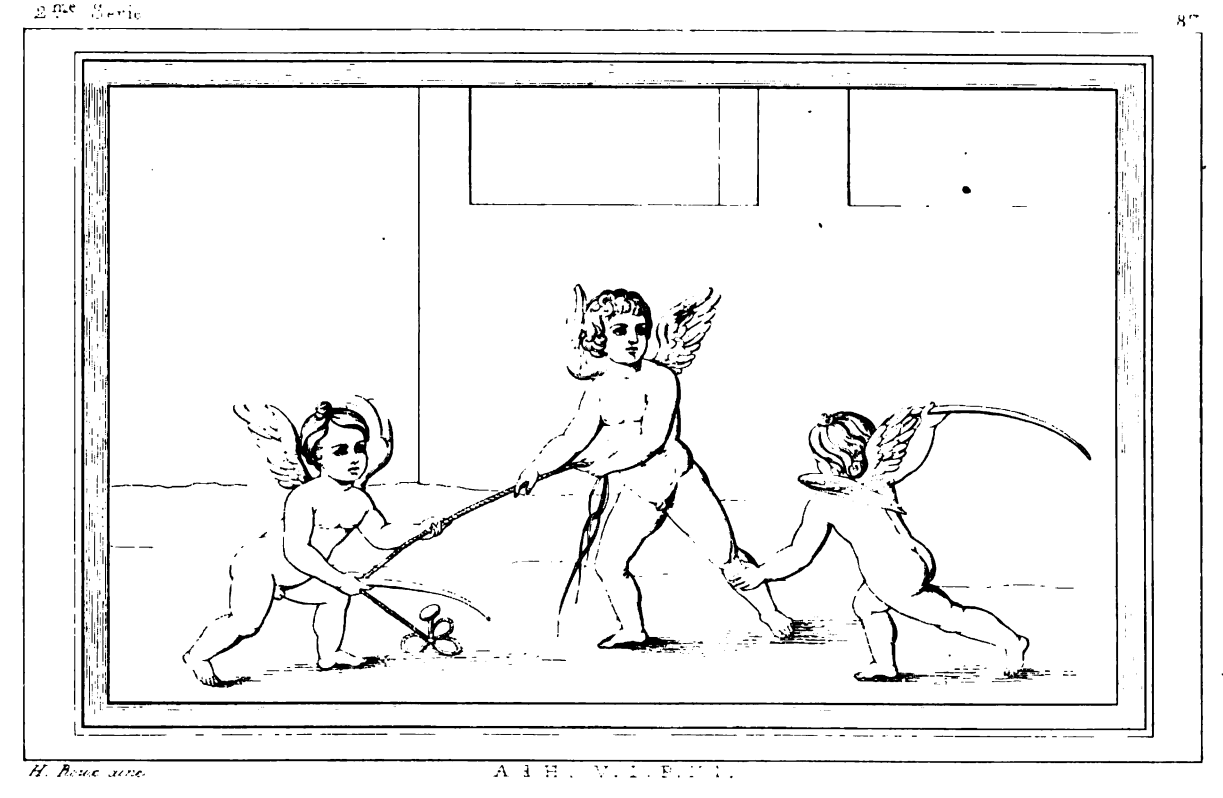


H. Roux aîné A. d'H V . 2 . P. 241

4 . ces

CHASSE AU CERF

Genien und Thiere (2)



H. Roux aîné.

complaisants de la troupe enfantine qui consentaient à s'attacher au timon et même à recevoir, lorsque leur ardeur se ralentissait, et d'ailleurs pour la plus parfaite imitation des grandes courses du cirque, l'aiguillon du fouet du cocher (1). Ce jeu paraît être celui qui est désigné parmi les jeux prohibés sous le nom de ἱππικὸν ξύλινον, *equestre ligneum* (2). Un érudit (3) a prétendu « que le jeu appelé « ἱππικὸν ξύλινον se faisait par les enfants qui, dans l'exer- « cice du char, attellent des hommes en guise de chevaux. » Du reste, on doit remarquer que le char monté par le petit Amour, et traîné par ses camarades, est tout à fait semblable à ceux qui servaient aux courses du cirque. Il est à deux roues, et doit par conséquent porter le nom grec δίτροχον, ou le nom latin correspondant *birota*, *birotum* (4).

PLANCHES 86 ET 87.

Ces deux tableaux furent trouvés ensemble aux fouilles de Civita. Les deux Génies qu'ils représentent se livrant à l'exercice de la chasse sont vrais de mouvement et assez gracieusement rendus. Dans le premier, c'est un lièvre qui est poursuivi par un chien et un petit Amour armé d'un long bâton; dans le second, c'est un daim qui sent déjà la dent

(1) Rhodig., lib. XVIII, cap. 26.

(2) Photius, *Nomocan.*, tit. XIII, *L.* 3, *C. de Aleat.*

(3) Balsam., ad Phot., *loc. cit.*

(4) Scheffer, *de Re vehicul.*, II, 17 et 18.

du chien lancé à sa poursuite, et va être atteint par le dard du petit Génie.

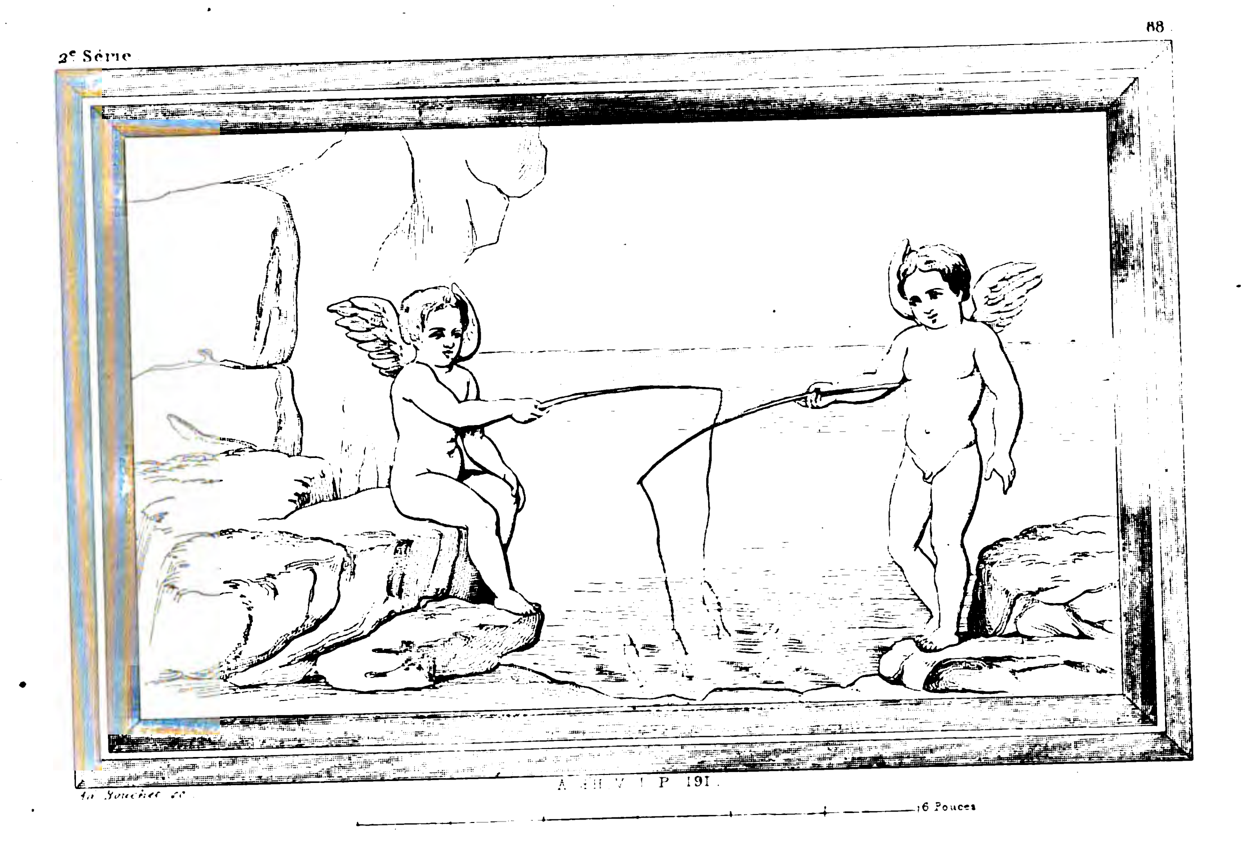
PLANCHE 88.

On voit ici deux petits Amours pêchant à la ligne. Leurs hameçons, plus heureux que ceux des pêcheurs vulgaires, ont déjà pris chacun un poisson, et vont sans doute, après avoir été débarrassés de leur proie, en saisir une nouvelle, qu'on aperçoit nageant à la surface. Sans énumérer, à propos de cette pêche à la ligne, les raisons données par Plutarque, pour et contre ce genre d'exercice (1), sans rapporter aussi le jugement de Platon qui conseille la chasse aux jeunes gens et leur interdit la pêche (2), nous dirons que le roseau et l'hameçon sont comptés par Pollux au nombre des instruments de pêche. Ovide parle également de l'hameçon (3) :

Hi jaculo pisces, illi capiuntur ab hamis;
Hos cava contexto retia fune trahunt (4).

D'autres monuments antiques (5) nous avaient appris déjà que la pêche à la ligne était connue des anciens.

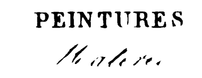
(1) *De Solert. anim.*
(2) Lib. VII, *Legum.*
(3) X, 132, 133.
(4) Ovide, *de Arte am.*, I, 765.
(5) Montfaucon, t. III, pag. 332, pl. 185.



La Jouchet sc.

A. H. V. I. P. 191.

16 Pouces



PEINTURES

PLANCHE 89.

Deux Génies ailés, tirés par des dauphins, font le sujet de cette peinture, qui a été trouvée dans les fouilles de Résine, le 6 août 1748. L'ensemble de ce tableau est gracieux et plein de goût, et les détails ne manquent pas d'originalité. Les dauphins étaient dédiés à Vénus, et traînaient sur la mer le char de l'Amour: on connaît d'ailleurs la sympathie de ces animaux pour les hommes, et surtout pour les petits garçons et pour les jeunes filles (1); ils sont ici attelés sous le joug, et produisent un effet agréable et pittoresque. Il y a de l'enjouement et de la gentillesse dans l'idée qu'a eue l'artiste de nous représenter un de ces deux petits Génies endormi et se laissant choir dans la mer.

On voit assez souvent sur des marbres ou sur des pierres fines des Génies pareils à ceux-ci, traînés dans des chars. Les ailes qu'on leur donne sont sans doute destinées à exprimer la rapidité de leur course, et c'est aussi dans ce but que les conducteurs des chars, dans les courses du cirque, se mettaient quelquefois des ailes au dos. Un jaspe rouge de l'*Agostini* (2) nous montre un petit Amour traîné dans un char par deux dauphins, qu'il guide avec les rênes et qu'il stimule avec le fouet. Mais ils ne sont pas, comme ceux qu'on voit dans cette planche, attelés sous le joug.

(1) Plutarque, *de Solert. animal.* (2) P. II, planche 59.

PLANCHE 90.

Cette planche représente une chasse, qui a été trouvée le 6 août 1748, dans les fouilles de Résine. On doit en admirer la beauté, le naturel et l'expression. L'attitude du petit Génie est gracieuse et animée; le mouvement de ses ailes et la disposition de la draperie qui, après avoir fait le tour de son cou, enveloppe son épaule et une partie de son bras, et joue ensuite avec le vent, se rapportent à l'action de la main droite, qui lance un dard. De la main gauche il tient deux autres dards. Les formes et le mouvement des cerfs qui s'enfuient et des chiens qui sont à leurs trousses, sont dessinés avec exactitude et avec vivacité.

On connaît toute l'importance que les peuples de l'antiquité ont donnée à l'exercice de la chasse, dont ils attribuaient l'invention à Diane et à Apollon (1); c'est pour cette raison que les cerfs étaient consacrés à cette déesse, que l'on appelait ἐλαφηβόλος. On la représentait sur un char, tiré par quatre biches, qui avaient des cornes d'or (2). Les commentateurs (3) se sont indignés contre cet usage, en s'appuyant sur Aristote, qui ne donne des cornes qu'aux cerfs. Diane chassait les cerfs, les biches, les daims, les

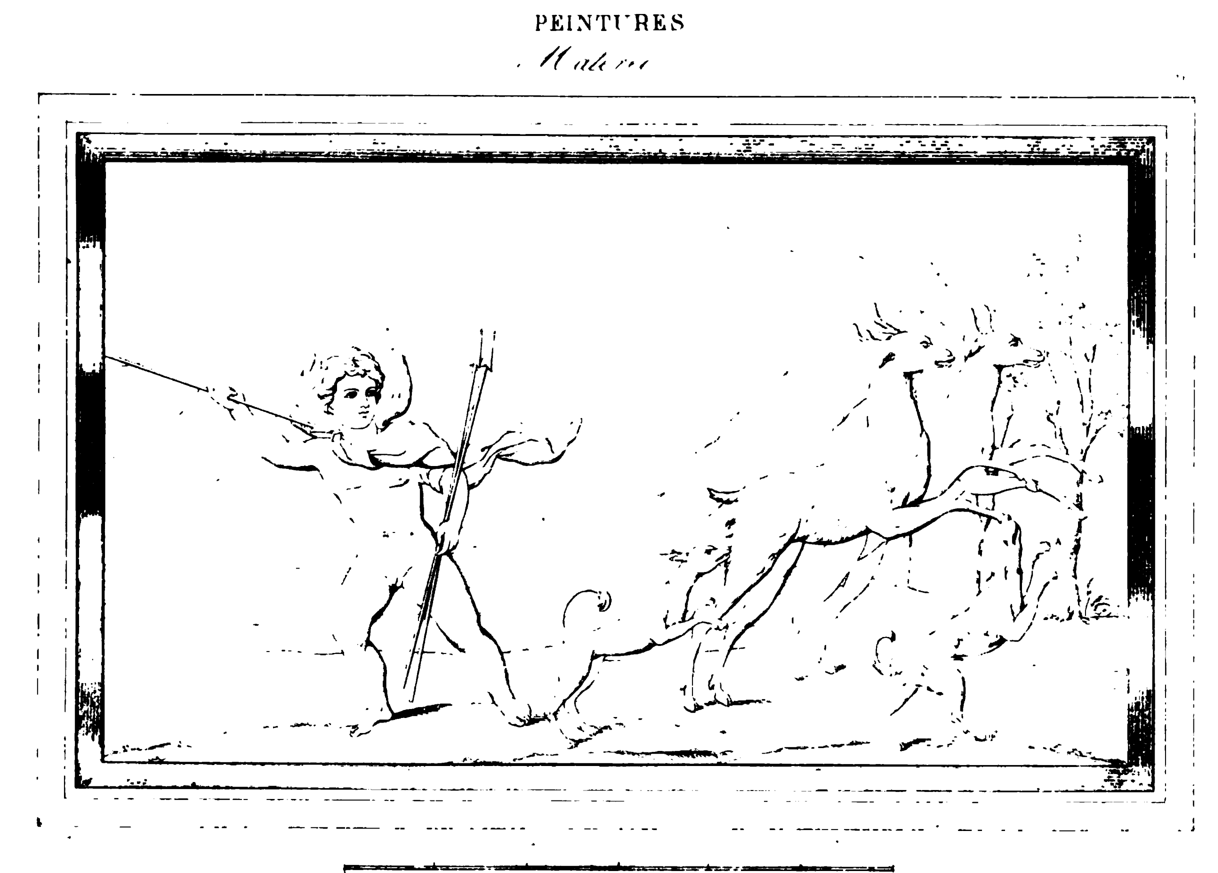
(1) Xénophon, *Traité de la chasse ;* Gratius Faliscus, *Poëme sur la Chasse*, v. 13 et suiv.

(2) Callimaque, *Hymne à Diane*, V, 99 et suiv.

(3) Spanheim, *aux vers*, 2, 12 et 151.

PEINTURES

Malerei



lièvres et toutes les bêtes timides. La chasse des lions, des tigres et des bêtes féroces était au-dessus des forces de son sexe. La Fable nous apprend encore que Diane et Apollon auraient enseigné l'art de la chasse à Chiron (1). Mais il semble plus raisonnable de la faire naître, sans avoir recours à aucune révélation divine, de la nécessité où ont été les premiers habitants de détruire les bêtes féroces, et du besoin qu'ils ont de pourvoir à leur nourriture (2). Les chasseurs indiens étaient nourris par le roi (3); les jeunes Persans devaient s'exercer tous les jours à la chasse, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à celui de vingt-cinq (4). Le roi de Perse était toujours un excellent chasseur (5); et, enfin, Vonon, roi des Parthes, s'était attiré la haine de ses sujets, parce qu'il avait négligé cet exercice (6). Scipion y consacrait tous les instants qu'il pouvait dérober aux affaires (7), et Horace (8) appelle la chasse :

> Romanis solemne viris opus, utile famæ,
> Vitæque et membris.

Un autre auteur (9) l'a qualifiée : *un exercice de héros et de rois*. Enfin, Pline dit à Trajan : « *Quand tu as expédié* « *tes nombreuses affaires, tu te reposes en changeant de* « *fatigue. Tu appelles te promener, parcourir les forêts,* « *chasser les bêtes féroces de leurs tanières, gravir les*

(1) Xénophon, *Traité de la chasse.*
(2) Lucrèce, V, 964 et suiv.; Aristote, *Polit.*, I, 8.
(3) Strabon, XV, p. 704.
(4) *Id.* *Id.*, p. 734.
(5) Xénophon, *Cyropéd.*, I.
(6) Tacite, *Annal.*, II.
(7) Polybe.
(8) I, *Epist.*, XVIII.
(9) Pollux, V, in præf.

« *montagnes les plus élevées, et marcher, sans te servir des* « *mains, et sans te faire aider par les autres, au bord des* « *plus affreux précipices. C'était là, autrefois, l'exercice* « *et le délassement de la jeunesse. C'était là l'étude première* « *de ceux qui devaient commander aux armées. Ils ap-* « *prenaient à lutter de vitesse avec les animaux timides et* « *peureux, de force avec les plus courageux, et d'adresse* « *avec les plus rusés*, etc., etc. »

Le dard figure au nombre des instruments de chasse dont fait mention Gratius Faliscus (1):

Quocirca et jaculis habilem perpendimus usum;
Neu leve vulnus eat, neu sit brevis impetus illi.

« Il atteint de loin, et ses blessures sont profondes. »

Quant au rôle que les chiens jouaient dans les chasses des anciens, aux qualités que l'on exigeait d'eux et aux soins qu'on leur donnait, nous renvoyons aux traités spéciaux sur la matière (2).

(1) Gratius Faliscus, *loc. cit.*, v. 122 et 123.

(2) Gratius Faliscus, *loc. cit.*, v. 154; Nemesianus, v. 108 et suiv.; J. Caius, *de Canibus britannicis*; Fracastor, *de Cura canum*; Senec., X, ep. 77.

FIN DU PREMIER VOLUME DE LA 2e SÉRIE DES PEINTURES.

APPENDICE

DU DEUXIÈME VOLUME.

PEINTURES, 2e SÉRIE.

On a quelquefois omis, dans la description des planches, celle de la vignette ajoutée au bas du grand tableau, quand celui-ci n'était pas d'une dimension assez grande. Ce court appendice est destiné à remplir les lacunes de cette espèce.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 6.

Au milieu du cadre se trouve un vase élégant, d'où sortent, au milieu de quelques fleurons et avec deux bandelettes, deux de ces festons de feuillage et de fruits que l'on appelait *encarpes* (1). Ils vont se perdre dans la bordure du tableau. De chaque côté du vase on voit un chevreau dont l'attitude est pleine de naturel. Le sol est couvert çà et là de quelques plantes ou arbustes.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 11.

Le fond de cette vignette est blanc. Le sol, les troncs d'arbres, les

(1) Vitruv., IV, 1.

animaux sont peints de leurs couleurs naturelles, dessinés avec beaucoup de délicatesse, et posés avec goût. Les oves du dessous de cette frise sont de couleur jaune foncé, ainsi que l'hippogriffe du côté : les guirlandes du dessus sont vertes, et les listels qui les entourent, ainsi que la rosace, sont de couleur rouge. Quant au petit carré qui sépare les guirlandes, et à l'appui sur lequel pose l'hippogriffe, ces parties sont peintes d'un jaune pâle.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 12.

Cette vignette contient, dans deux petits cadres semblables, deux sphinx, peints en camaïeu d'une couleur rougeâtre. Ce sont deux sphinx égyptiens, sans ailes, et la tête ornée de bandelettes. D'après les traits de leur visage, il semble que l'un soit mâle et l'autre femelle; et en effet, les anciens font mention de sphinx de l'un et de l'autre sexe (1).

VIGNETTE DE LA PLANCHE 13.

Sur un fond blanchâtre, qui a deux de ses côtés seulement garnis d'une bande noire, on voit une grande corbeille pleine de raisins et un oiseau qui s'approche pour en manger.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 17.

Deux serpents, peut-être les deux terribles dragons venus de Ténédos sur le rivage troyen (2), rampent, enlacés l'un avec l'autre, parmi l'herbe et les broussailles.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 20.

Dans ce petit tableau, assez ingénieusement composé, quoique vi-

(1) Athen., p. 659.

(2) Virg., *Æn.*, II.

cieux sous le rapport de la perspective, on voit sur un appui de fenêtre une corbeille de raisins : plus loin, deux paons, dont l'un est posé sur une seconde fenêtre dans une attitude bien naturelle, béquètent une grappe de ce même fruit. Plus loin encore, est un vase. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cette peinture, ce qui a fait le désespoir de plusieurs antiquaires, ce sont deux objets placés sur la seconde fenêtre. Quelques-uns y ont vu des ceintures, des espèces de sacs de cuir appelés *culei*, dans lesquels on mettait des grains et même du vin et de l'huile; d'autres ont cru que c'étaient des boudins ou des saucisses. Ce qui viendrait à l'appui de cette dernière supposition, c'est que les saucisses de paon étaient les plus estimées, après celles de faisan; le troisième rang était donné par les gastronomes romains aux saucisses de lapin (1). Il y aurait là un singulier rapprochement, créé par le caprice du peintre, entre l'animal jouissant de la vie, obéissant aux doux instincts de la nature, et ce même animal détruit, apprêté et déguisé, pour satisfaire la sensualité de l'homme. On se demande si un amateur moderne voudrait avoir un pareil tableau dans sa salle à manger.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 24.

Ces quatre petits dessins sont tous sur un fond blanc. Le premier offre un sphinx de couleur jaune, ailé, et la tête couverte d'un casque: on en trouve un pareil dans la Table Isiaque, et les savants ont été tentés de reconnaître dans ce personnage un Horus. Le second cadre et le troisième contiennent une chevrette et un chevreuil peints de leurs couleurs naturelles. Enfin un griffon jaune remplit le quatrième.

Telle est l'explication qui doit remplacer le petit alinéa imprimé par erreur à la page 98.

(1) Bouleng., *de Conviv.*, II, 24.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 28.

Le premier de ces trois fragments renferme un objet que nous avons beaucoup de peine à reconnaître, et que les académiciens d'Herculanum disent être deux volumes roulés et placés l'un sur l'autre : le petit bouton que l'on voit au milieu leur paraît destiné à tenir le volume fermé. Dans le second, on voit un volume déplié, et l'on y distingue des lignes rangées par colonnes. Enfin le troisième représente un livre à peu près semblable aux livres modernes : il est composé de plusieurs cahiers ou tablettes, joints ensemble par trois anneaux.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 29.

Cette vignette représente une chasse : deux chiens attaquent un sanglier; un autre chien poursuit deux cerfs. Trois arbres s'élèvent au fond.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 30.

Dans un cadre dont la partie supérieure forme un angle obtus comme le fronton d'un prostyle, se trouve un faisan peint de ses couleurs naturelles : il tient dans son bec une figue, et une autre figue est devant lui, ou plutôt elle semble tomber à ses pieds. Le sol est orné de quelques fleurs écloses ou en bouton.

Cette explication doit remplacer les deux derniers alinéa de la page 118.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 59.

Ce fragment de frise, formé d'arabesques et d'oiseaux qui paraissent être des pigeons huppés, ne manque pas de cette espèce de bizarrerie gracieuse que l'on recherche dans de pareils ornements.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 60.

Un sanglier est assailli par deux chiens, tandis qu'un enfant ou un petit Génie, qui tient un rameau d'arbre à la main, s'enfuit tout effrayé. L'exécution de cette peinture est fort remarquable : les mouvements des animaux sont vrais, rapides, et pleins d'énergie.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 64.

Cette branche de vigne est dessinée avec un naturel parfait : le peintre a rendu avec un grand bonheur la délicatesse de la découpure des feuilles un peu repliées sur elles-mêmes, et la mollesse de leurs pédoncules qui s'affaissent déjà flétris ; car ce rameau ne paraît pas tout récemment détaché de l'arbre.

PLANCHE 87.

Trois enfants ailés, trois Génies, se livrent à un jeu qu'à la seule inspection de la peinture on doit décrire ainsi : le premier retient avec les deux mains l'extrémité d'une corde attachée par l'autre bout à un clou fiché en terre, et il cherche à tirer cette corde à lui ; le second tire la même corde par le milieu, en sens inverse et aussi avec les deux mains, quoique de l'une d'elles, qu'il peut rendre libre, il tienne une baguette pliante ; le troisième, armé d'une baguette semblable, semble poursuivre le premier. Le jeu paraît consister en ce que ce troisième enfant doit tâcher de frapper le premier, sans s'exposer aux coups du second : d'autre part le premier défie le troisième, en se tenant à l'extrémité de la corde qu'il ne doit point quitter ; et le second guette l'agresseur, en tâchant de tirer à lui cette même corde qu'il ne lui est point permis non plus de lâcher.

Les anciens attachaient avec raison une importance majeure aux

jeux des enfants. Leurs gouverneurs devaient, dans l'intervalle des travaux plus sérieux, leur proposer des exercices propres à développer le corps et à perfectionner les sens, sans nuire à la justesse de l'esprit (1). Deux savants illustres, Meursius et Boulenger, ont écrit *ex professo* sur les jeux des enfants, et Pollux, qui les avait définis tous, fournit à ces deux critiques les premiers matériaux de leurs ouvrages. Voyons si, à l'aide de ces mêmes indications, nous pourrons déterminer l'espèce et le nom du jeu que représente notre peinture.

Pollux (2) décrit trois jeux qu'il appelle *dielcystinda*, *scaperda* et *schœnophylinda* (διελκυστίνδα, σκάπερδα et σχοινοφυλίνδα). « Le *dielcystinda* « est un jeu en usage dans les palestres, quoiqu'on s'y exerce encore en « d'autres lieux. Il consiste en ce que deux partis de jeunes gens se « tirent mutuellement en sens contraire (sans doute au moyen d'une « corde); et le parti vainqueur est celui qui réussit à entraîner l'autre « de son côté. — La *scaperda* consiste en ceci : on plante au milieu « d'une cour un pieu percé d'un trou; par l'ouverture, on fait passer « une corde, à chacun des bouts de laquelle on attache un joueur, le « dos tourné au poteau : celui qui réussit à entraîner, à enlever son « adversaire, est vainqueur. — Le *schœnophylinda* se joue ainsi : un « grand nombre de joueurs s'assoient en rond; un autre (en dehors « du cercle) est muni d'une corde et tâche de la poser en cachette près « d'un de ceux qui sont assis : s'il y parvient sans que celui-ci s'en aper- « çoive, ce dernier doit faire le tour du cercle en recevant des coups; « si, au contraire, le joueur qu'on veut surprendre déjoue la ruse, c'est « l'autre qui est battu. »

Il est évident que notre jeu n'est précisément ni l'un, ni l'autre de ces exercices-là, mais qu'il tient un peu de tous les trois. Peut-être, en conséquence, n'avait-il pas de nom spécial. On sait d'ailleurs que ces sortes de combinaisons de différents jeux se forment naturellement; et, selon Eustathe, la *scaperda* n'était qu'une partie du *dielcystinda* ou

(1) Plutarch., *de Educand. liber.* (2) *Onom.*, IX, 8, s. 112 et 116.

de l'*elcystinda*, car ces deux noms s'employaient l'un pour l'autre, bien que Meursius veuille faire de l'*elcystinda* un jeu différent du premier (1).

Ces jeux sont, du reste, tellement anciens, qu'Homère en tire une comparaison pour peindre les efforts des Grecs et des Troyens se disputant le corps de Patrocle (2).

(1) Plat., *Theet.*; Mercurial., *de Art. gymn.*, III, 5; Casaubon, *in Pers., Sat.* V.

(2) *Iliad.*, XVII.

ERRATA DU DEUXIÈME VOLUME.

PEINTURES, 2e SÉRIE.

Page 98, lignes 9 et 10, voir l'appendice.
» 112, ligne 18, au lieu de PLANCHE 13, lisez PLANCHE 30.
» 118, lignes 13 à 24, voir l'appendice.
» 128, ligne 17, *quatre*, lisez *cinq*.
» » ligne 20, *second*, lisez *premier*.
» » ligne 21, *troisième*, lisez *second*.
» » ligne 22, *quatrième*, lisez *troisième*.
» » ligne 23, *cinquième*, lisez *quatrième*.
» 201, à la signature, 3e *série*, lisez 2e *série*.
» 223, ligne 5, au lieu de PLANCHE 51, lisez PLANCHE 71.
» 251, ligne 16, PLANCHES 86 et 87, lisez PLANCHE 86 (l'explication de la planche 87 se trouve à l'appendice).